

**TRANSFORMASI TEKS DRAMA *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN*  
KARYA BERTOLT BRECHT DALAM TEKS DRAMA *TIGA DEWA DAN  
KUPU-KUPU* KARYA NANO RIANTIARNO:  
KAJIAN INTERTEKSTUAL**

**SKRIPSI**

Diajukan kepada Fakultas Bahasa dan Seni  
Universitas Negeri Yogyakarta  
untuk Memenuhi Sebagian Persyaratan  
guna Memperoleh Gelar  
Sarjana Pendidikan



Disusun Oleh:  
Linda Mayasari  
NIM. 06203244022

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN BAHASA JERMAN  
FAKULTAS BAHASA DAN SENI  
UNIVERSITAS NEGERI YOGYAKARTA  
2013**

## PERSETUJUAN

Skripsi yang berjudul *Transformasi Teks Drama Der Gute Mensch von Sezuan*  
*Karya Bertolt Brecht dalam Teks Drama Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*  
*Karya Nano Riantiarno: Kajian Intertekstual*  
ini telah disetujui oleh pembimbing untuk diujikan.



Yogyakarta, 4 Juni 2013

Pembimbing I,

Pembimbing II,

Drs. Ahmad Marzuki

Isti Haryati, M.A.

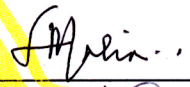



NIP. 19671203 199312 1 001

NIP. 19700907 200312 2 001

## PENGESAHAN

Skripsi yang berjudul *Transformasi Teks Drama Der Gute Mensch von Sezuan Karya Bertolt Brecht dalam Teks Drama Tiga Dewa dan Kupu-Kupu Karya Nano Riantiarno: Kajian Intertekstual* ini telah dipertahankan di depan Dewan Penguji pada tanggal 11 Juni 2013 dan dinyatakan lulus.

## DEWAN PENGUJI

Nama	Jabatan	Tanda tangan	Tanggal
Dra. Lia Malia, M.Pd.	Ketua Penguji		<u>21.06.2013</u>
Isti Haryati, S.Pd., M.A.	Sekretaris Penguji		<u>20.06.2013</u>
Akbar Kuntardi Setiawan, M.Hum.	Penguji Utama		<u>19.06.2013</u>
Drs. Ahmad Marzuki	Penguji Pendamping		<u>19.06.2013</u>

Yogyakarta, Juni 2013  
Fakultas Bahasa dan Seni  
Universitas Negeri Yogyakarta

Dekan,



  
Prof. Dr. Zamzani, M.Pd.

NIP. 19550505 198011 1 001

## PERNYATAAN

Yang bertanda tangan di bawah ini, saya:

Nama : Linda Mayasari  
NIM : 06203244022  
Jurusan : Pendidikan Bahasa Jerman  
Fakultas : Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta  
Judul Karya Ilmiah : *Transformasi Teks Drama Der Gute Mensch von  
Sezuan Karya Bertolt Brecht dalam Teks Drama  
Tiga Dewa dan Kupu-Kupu Karya Nano  
Riantiarno: Kajian Intertekstual*

menyatakan bahwa karya ilmiah ini adalah hasil pekerjaan saya sendiri. Sepanjang pengetahuan saya, karya ilmiah ini tidak berisi materi yang ditulis oleh orang lain, kecuali bagian-bagian tertentu yang saya ambil sebagai acuan dengan mengikuti tata cara dan etika penulisan karya ilmiah yang lazim.

Apabila ternyata terbukti pernyataan ini tidak benar, sepenuhnya menjadi tanggung jawab saya.

Yogyakarta, 3 Juni 2013

Penulis,

  
Linda Mayasari

## MOTTO DAN PERSEMBAHAN

*“...denn keiner kann lang gut sein, wenn nicht Güte verlangt wird.”*

*“....no one can be good for long if goodness is not in demand”*

(Bertolt Brecht)

Skripsi ini adalah persembahan untuk orang-orang baik yang telah melimpahkan kebaikannya di dalam proses belajar saya:

**papi & ibu terkasih, keluarga baruku, para dosen, teman-teman dan sahabat berpikir.**

Mereka adalah orang-orang hebat yang telah menyertai saya dalam proses belajar bukan sekedar untuk menjadi orang yang berpendidikan tapi juga untuk menuju proses menjadi “manusia”.

## KATA PENGANTAR

Puji syukur atas segala nikmat dan karuniaNya, karena atas restunya penulis dapat menyelesaikan Tugas Akhir Skripsi ini untuk memenuhi sebagian persyaratan guna memperoleh gelar Sarjana Pendidikan Strata 1.

Tugas Akhir Skripsi ini dapat terselesaikan tentunya juga karena adanya bantuan dari berbagai pihak. Oleh karenanya setulus hati penulis ingin mengucapkan terimakasih kepada yang terhormat,

1. Bapak Prof. Dr. Zamzani, M.Pd. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni UNY.
2. Ibu Dr. Widyastuti Purbani, M.A. Wakil Dekan I Fakultas Bahasa dan Seni UNY.
3. Ibu Dra. Lia Malia, M.Pd. Ketua Jurusan Pendidikan Bahasa Jerman, FBS, UNY yang telah memberikan kesempatan dan dorongan luar biasa layaknya seorang ibu kepada anaknya sehingga penulis mendapatkan energi untuk melampaui segala persoalan untuk menyelesaikan skripsi sebagai sebuah tanggung jawab.
4. Ibu Dra. Sri Megawati, M.A. selaku Penasehat Akademik yang selalu memberikan dorongan, motivasi dan nasehat tentang ilmu dan kehidupan selama proses belajar selayaknya seorang ibu kepada anaknya.
5. Bpk Drs. Ahmad Marzuki, selaku dosen mata kuliah Literatur yang sangat menginspirasi penulis untuk melihat panggung dari sudut yang berbeda dan sebagai pembimbing I yang telah dengan penuh kesabaran dan keikhlasan membimbing, memberi masukan yang sangat membangun serta memberi pengarahan dalam menyelesaikan Tugas Akhir Skripsi ini. Terimakasih atas ilmu yang diberikan, bantuan, segenap dukungan dan perhatian yang diberikan kepada penulis.
6. Isti Haryati, M.A. Pembimbing II yang dengan penuh kesabaran dan keikhlasan hati membimbing, memberi pengarahan dan berbagai masukan secara rinci dan mendetail guna mendapatkan hasil terbaik dalam penyusunan Tugas Akhir Skripsi ini. Penulis sangat bersyukur mendapatkan seorang

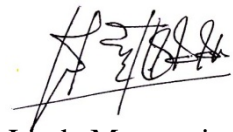
pembimbing yang masih tetap mengarahkan dan memberikan motivasi bahkan sampai pada detik-detik terakhir penyelesaian skripsi.

7. Bapak dan Ibu dosen Pendidikan Bahasa Jerman, FBS, UNY atas berbagai bimbingan dan dukungan yang telah diberikan kepada penulis. Sehingga penulis tidak hanya belajar untuk menjadi orang yang berpendidikan tapi juga memberikan pengetahuan mengenai kehidupan.
8. Semua pihak yang tidak dapat disebutkan satu persatu yang telah membantu proses penyelesaian Tugas Akhir Skripsi ini hingga akhir.

Akhir kata, penulis berharap penulisan Tugas Akhir Skripsi ini dapat memberi manfaat untuk pembaca.

Yogyakarta, 3 Juni 2013

Penulis,



Linda Mayasari

NIM. 06203244022

## DAFTAR ISI

<b>HALAMAN JUDUL.....</b>	<b>i</b>
<b>HALAMAN PERSETUJUAN.....</b>	<b>ii</b>
<b>HALAMAN PENGESAHAN.....</b>	<b>iii</b>
<b>HALAMAN PERNYATAAN.....</b>	<b>iv</b>
<b>MOTTO DAN PERSEMBAHAN.....</b>	<b>v</b>
<b>KATA PENGANTAR.....</b>	<b>vi</b>
<b>DAFTAR ISI.....</b>	<b>viii</b>
<b>DAFTAR TABEL.....</b>	<b>xi</b>
<b>DAFTAR LAMPIRAN.....</b>	<b>xii</b>
<b>ABSTRAK.....</b>	<b>xiii</b>
<b>KURZFASSUNG.....</b>	<b>xiv</b>
 <b>BAB I PENDAHULUAN.....</b>	 <b>1</b>
A. Latar Belakang.....	1
B. Fokus Penelitian.....	8
C. Tujuan Penelitian.....	9
D. Manfaat Penelitian.....	9
E. Batasan Penelitian.....	10
 <b>BAB II KAJIAN TEORI.....</b>	 <b>11</b>
A. Drama Sebagai Karya Sastra.....	11
B. Teori Resepsi.....	30
C. Teori Intertekstualitas.....	36
D. Penelitian yang Relevan.....	50
 <b>BAB III METODOLOGI PENELITIAN.....</b>	 <b>55</b>
A. Pendekatan Penelitian.....	55
B. Data Penelitian.....	55
C. Sumber Data.....	55



D. Pengumpulan Data.....	56
E. Instrumen Penelitian.....	56
F. Validitas dan Reliabilitas.....	57
G. Analisa Data.....	57

<b>BAB IV TRANSFORMASI TEKS DRAMA <i>DER GUTE MENSCH VON SEZUAN</i> KARYA BERTOLT BRECHT DALAM TEKS DRAMA <i>TIGA DEWA DAN KUPU-KUPU</i> KARYA NANO RIANTIARNO.....</b>	<b>59</b>
A. Deskripsi Teks Drama <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> karya Bertolt Brecht dan Teks Drama <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> karya Nano Riantiarno.....	59
1. Deskripsi Teks Drama <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> karya Bertolt Brecht.....	59
2. Deskripsi Teks Drama <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> karya Nano Riantiarno.....	62
B. Analisa Struktural Teks Drama <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> Karya Bertolt Brecht dan Teks Drama <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> Karya Nano Riantiarno.....	67
1. Analisa Struktural Teks Drama <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> karya Bertolt Brecht.....	67
2. Analisa Struktural Teks Drama <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> karya Nano Riantiarno.....	104
C. Bentuk Transformasi Teks Drama <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> Karya Bertolt Brecht dalam Teks Drama <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> Karya Nano Riantiarno.....	138
1. Transformasi Alur.....	138
2. Transformasi Penokohan.....	146
3. Transformasi Latar.....	150
4. Transformasi Tema.....	153

D. Hubungan Intertekstualitas Teks Drama <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> Karya Nano Riantiarno dan Teks Drama <i>Der Gute Mensch von</i> <i>Sezuan</i> karya Bertolt Brecht .....	154
E. Keterbatasan Penelitian.....	157
<b>BAB V KESIMPULAN .....</b>	<b>158</b>
A. Simpulan.....	158
B. Implikasi Penelitian.....	161
C. Saran.....	161
<b>DAFTAR PUSTAKA.....</b>	<b>162</b>
<b>LAMPIRAN-LAMPIRAN.....</b>	<b>165</b>

## DAFTAR TABEL

Tabel 1. Tabel perbandingan teater dramatik dengan teater epik.....	27
Tabel 2. Tabel karakter dan peranan tokoh pembantu dalam teks drama <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> .....	86
Tabel 3. Tabel karakter dan peranan tokoh pembantu dalam teks drama <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> .....	122
Tabel 4. Transformasi nyanyian ( <i>Lied</i> ) dan dialog tokoh kepada penonton teks drama <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> ke dalam nyanyian teks drama <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> .....	139
Tabel 5. Tabel perbedaan alur antara <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> dan <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> .....	144
Tabel 6. Tabel persamaan alur dalam <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> dan <i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> .....	145
Tabel 7. Tabel persamaan penokohan dalam <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> dan <i>Tiga Dewa dan Kupu Kupu</i> .....	148

## DAFTAR LAMPIRAN

Lampiran 1. Sinopsis Teks Drama <i>Der Gute Mensch Von Sezuan</i> Karya Bertolt Brecht.....	166
Lampiran 2. Sinopsis Teks Drama <i>Tiga Dewa Dan Kupu-Kupu</i> Karya Nano Riantiarno.....	168
Lampiran 3. Biografi Singkat Bertolt Brecht.....	170
Lampiran 4. Biografi Singkat Nano Riantiarno.....	174
Lampiran 5. Data Hasil Penelitian.....	178

**TRANSFORMASI TEKS DRAMA *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN*  
KARYA BERTOLT BRECHT DALAM TEKS DRAMA *TIGA DEWA DAN  
KUPU-KUPU* KARYA NANO RIANTIARNO:  
KAJIAN INTERTEKSTUAL**

**oleh: Linda Mayasari  
NIM. 06203244022**

**ABSTRAK**

Penelitian ini bertujuan untuk mendeskripsikan bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dan hubungan intertekstualitas kedua drama tersebut.

Penelitian ini adalah penelitian pustaka dengan teknik deskriptif kualitatif dan menggunakan pendekatan intertekstual. Data penelitian ini adalah teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dan teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno. Data diperoleh dengan cara pembacaan intensif dan pencatatan. Instrumen penelitian ini adalah human instrumen yakni peneliti sendiri. Keabsahan data diperoleh melalui pertimbangan validitas atau kesahihan semantik. Reliabilitas diperoleh melalui *intrarater*, *inerrater* dan *verivikasi*. Analisa data dalam penelitian ini dilakukan dengan teknik kategorisasi dan komparasi.

Hasil penelitian adalah: (1) Bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* meliputi: (a) Transformasi alur, yakni *Der Gute Mensch von Sezuan* terdiri dari sepuluh adegan, tujuh *Zwischenspiel*, menggunakan prolog dan epilog, terdapat 6 *Lied* (nyanyian), dan pertemuan tokoh Wang dengan para dewa terjadi tujuh kali. Sementara *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* terdiri dari dua babak, babak pertama adalah adegan satu sampai dengan dua belas, babak kedua adalah tiga belas sampai dengan delapan belas dan diakhiri dengan epilog, memiliki sepuluh nyanyian dan pertemuan dewa dengan Wang terjadi empat kali. (b) Terjadi transformasi penokohan yakni perubahan nama-nama tokoh yang disesuaikan ke dalam nama-nama Indonesia. (c) Transformasi latar tempat *Der Gute Mensch von Sezuan* adalah kota Sezuan dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* adalah sebuah kota miskin dan Palestina. (d) Transformasi tema, Nano Riantiarno memilih untuk mengekalkan tema mayor dan tema minor teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. (2) Teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht merupakan teks yang menjadi latar penciptaan teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno. Persamaan yang ditemukan dalam alur, penokohan, latar dan tema kedua drama tersebut menunjukkan adanya hubungan intertekstual. Perbedaan menunjukkan adanya upaya Riantiarno untuk melakukan perubahan, penyesuaian, dan aktualisasi cerita dengan realita hidupnya.

**TRANSFORMATION DES DRAMENTEXTES *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN* VON BERTOLT BRECHT IN DRAMENTEXTE *TIGA DEWA DAN KUPU-KUPU* VON NANO RIANTIARNO:  
INTERTEXTUALITÄTSANALYSE**

**Von: Linda Mayasari  
NIM. 06203244022**

**KURZFASSUNG**

Diese Untersuchung beabsichtigt, die Transformation des Dramentextes *Der gute Mensch von Sezuan* von Bertolt Brecht in Dramentext *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* von Nano Riantiarno und Intertextualität beider Dramentexte zu beschreiben.

Diese Untersuchung war eine literarische Untersuchung mit deskriptiv-qualitative Technik durch Intertextualitätsansatz. Die Untersuchungsdaten waren Dramentext *Der Gute Mensch von Sezuan* von Bertolt Brecht und Dramentext *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* von Nano Riantiarno. Die Daten wurden mit sorgfältigem Lesen und Notieren gesammelt. Das Instrument der Untersuchung war die Untersucherin selbst. Die Gültigkeit der Daten wurde durch die semantische Gültigkeit gesammelt und wurde durch die Expertenbeurteilung verstärkt. Die Zuverlässigkeit dieser Untersuchung wurde durch *Intra-rater*, *Inter-rater* und Verifikation erhalten. Die Daten wurden durch Klassifizieren und Vergleichen analysiert.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind folgendermaßen: (1) Die Transformation des Dramentextes *Der gute Mensch von Sezuan* von Bertolt Brecht in Dramentexte *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* von Nano Riantiarno waren: (a) Die Transformation der Handlung waren *Der Gute Mensch von Sezuan* bestand aus 10 Szenen, 7 Zwischenspiel, unter Verwendung des Vorspiel und des Epilogs, Es gab sechs Lieder und die Figur Wang traf die Götter siebenmal. Dramentexte *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* bestand aus zwei Akten, der Ersteakt waren die erste Szene bis zwölf und der Zweiteakt waren dreizehnte Szene bis achtzehnte Szene, es wurde durch einen Epilog beendet, es gab zehn Lieder, die Figur Wang traf die Götter viermal. (b) Die Transformation der Charakterisierung war der Name, der in die Namen von Indonesien angepasst wurde. (c) Die Transformation des Schauplatze, Ortlichees Hintergrundes des Dramentextes *Der Gute Mensch von Sezuan* war Sezuan-Stadt und Dramentexte *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* waren eine arme Stadt und Palästina. (d) Die Transformation des Themas, Nano Riantiarno hat sich entschieden, das Thema des Dramatextes *Der gute Mensch von Sezuan* von Bertolt Brecht in den *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* zu behalten. (2) Der Dramentext *Der Gute Mensch von Sezuan* von Bertolt Brecht wurde ein Hintergrund der Nano-Kreativität, des Dramatextes *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* zu schaffen. Die Gleichung, die in die Handlung, in den Charakteren, in den Schauplatz und in den Themen von der beiden Drama gefunden wurde, zeigte eine Intertextualität. Die Unterscheidung zeigte Nano-Bemühung, die Geschichte zu ändern, sie zu anpassen und die Geschichte mit seine Realität zu aktualisieren.

# **BAB I**

## **PENDAHULUAN**

### **A. Latar Belakang**

Sastra bersumber dari kenyataan yang hidup dalam masyarakat, yang tidak hanya mengungkapkan realitas objektif saja, namun juga mengungkapkan nilai-nilai yang lebih tinggi dan lebih agung dari sekedar realitas objektif. Seperti yang dikemukakan oleh Esteen dalam Tri Astuti (2000: 1) bahwa karya sastra bukan semata-mata tiruan dari alam (*imitation of life*) akan tetapi karya sastra merupakan penafsiran tentang alam dan kehidupan itu sendiri (*interpretation of life*). Karya sastra pada saat tertentu menampilkan kembali sesuatu yang telah terjadi atau yang sedang terjadi dalam masyarakat, peristiwa yang digambarkan didukung oleh daya imajinasi dan kreatifitas pengarang. Berdasarkan beberapa pendapat tersebut, dapat dikatakan bahwa karya sastra bukanlah semata-mata karya imajiner yang menampilkan fiksi belaka, akan tetapi karya sastra tersebut lahir berdasarkan hasil ungkapan jiwa sastrawan tentang hidup dan kehidupan, tentang suatu peristiwa, juga tentang pengalaman-pengalaman yang telah dihayati.

Karya sastra dibagi dalam beberapa genre. Genre, dari akar kata *genus* (Latin), berarti jenis macam, kelas. Genre sudah ada sejak jaman Aristoteles, dalam bukunya yang berjudul *Poetica* (Teeuw, 1988:108-109), ia membedakan tiga klasifikasi, yaitu: a) klasifikasi menurut sarana perwujudan (*media of representation*) yang terdiri dari prosa dan puisi, b) klasifikasi menurut objek perwujudan (*objects of representation*) yang terdiri atas tragedi, komedi, dan

tragikomedi c) klasifikasi menurut ragam perwujudan (*manner of poetic representation*) yang terdiri atas epik, lirik dan dramatik. Pembagian genre perkembangan akhir Aristotelian berkembang menjadi genre utama yang sampai saat ini diikuti, yaitu epik, lirik dan drama.

Genre sastra berkembang dari bentuk sederhana ke bentuk-bentuk yang lebih kompleks sehingga sistem sastra secara keseluruhan juga mengalami fluktuasi. Wellek dan Warren dalam Kusniarti (2010: 3), sastra dan sejarah sastra tidak diklasifikasikan melalui periode, ruang, dan waktu, melainkan sejarah genre, namun pada abad ke-19 genre kurang diminati sebagai akibat intensitas romantisme dan sejarah sastra. Kemudian, awal abad ke-20 dengan lahirnya strukturalisme dan kemudian teori estetika resepsi, genre mulai dipermasalahkan kembali, khususnya dalam kaitannya dengan struktur dinamik, karya sastra selalu berada dalam tegangan antara konvensi dan inovasi (Ratna, 2007: 173). Dalam hal ini, genre menempati peran sebagai konvensi yang mengikat sementara resepsi mengisyaratkan inovasi.

Seperti yang dikemukakan oleh Hans Robert Jauss, salah satu penggagas estetika resepsi dalam bukunya yang berjudul *Literaturgeschichte als Provokation und Appelstruktur der Text*, bahwa ia menekankan perhatian pada pembaca dalam rangkaian sejarah. Jauss memaparkan:

Implikasi estetika terletak pada fakta dimana resepsi pertama dari sebuah karya oleh pembaca memasukkan tes dari estetika dari karya itu sendiri dalam perbandingan dengan karya yang telah dibaca. Implikasi historis nyata dalam hal ini adalah pemahaman dari pembaca pertama akan dilanjutkan dan diperkaya di dalam rantai resepsi dari generasi ke generasi; di dalam cara ini makna sejarah karya akan ditentukan dan nilai estesisnya membuat menjadi jelas (Holub, 1984: 58).



Resepsi sastra dimaksudkan bagaimana "pembaca" memberikan makna terhadap karya sastra yang dibacanya, sehingga dapat memberikan reaksi atau tanggapan terhadapnya. Tanggapan itu mungkin bersifat pasif, yaitu bagaimana seorang pembaca dapat memahami karya itu, atau dapat melihat hakikat estetika yang ada di dalamnya, atau mungkin juga bersifat aktif yaitu bagaimana ia merealisasikannya. Realisasi tanggapan bisa berupa tulisan-tulisan kritik atau penilaian terhadap karya sastra dan terciptanya karya sastra baru.

Ratna (2010: 204) menjelaskan bahwa sambutan berupa kritik dan penilaian terhadap karya sastra oleh masyarakat pembaca, teori resepsi dapat diperluas wilayah kajiannya ke studi klutural sehingga berfungsi untuk memahami gejala-gejala kebudayaan secara lebih baik. Sementara sambutan pembaca yang melahirkan karya sastra baru, wilayah kajiannya akan meluas ke wacana intertekstualitas.

Prinsip intertekstualitas berasal dari aliran strukturalisme Perancis yang dipengaruhi oleh pemikiran Jaques Derrida dan dikembangkan oleh Julia Kristeva. Prinsip ini berarti bahwa setiap teks sastra dibaca dan harus dengan latar belakang teks-teks lain; tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti bahwa penciptaan dan pembacannya tidak dapat dilakukan tanpa adanya teks-teks lain sebagai contoh, teladan dan kerangka. Dalam hubungan ini, Julia Kristeva (Culler, 1977: 139) mengemukakan bahwa tiap teks itu merupakan mosaik kutipan-kutipan dan merupakan penyerapan (transformasi) teks-teks lain. Pengalaman penulis dalam membaca teks-teks lain dapat memperngaruhi atau bahkan menginspirasi proses kreatif penulisannya. Karya

penulisan yang ia hasilkan bisa berupa karya sambutan yang bisa saja sama ataupun berbeda dengan karya yang menginspirasi. Dengan demikian, sebuah karya sastra semakin banyak mendapatkan tanggapan dan direaksi oleh masyarakat pembacanya dalam rentang waktu yang tidak terhenti, karya sastra tersebut akan senantiasa hidup dan memiliki eksistensi dalam ruang sosial disepanjang jaman.

Karya sastra yang biasanya mendapat banyak sambutan dari penulis karya sastra lain, baik yang hidup pada masa yang sama maupun jauh di masa-masa selanjutnya adalah karya sastra yang dianggap kuat. Salah satu karya sastra yang dianggap kuat dan menginspirasi penulis-penulis karya sastra lain adalah karya Bertolt Brecht.

Styan (1981: 164) mengulas pendapat Allardyce Nicoll seorang sejarawan teater yang menyatakan bahwa belum jelas apakah karya atau gaya yang Brecht pupuk, sehingga menyebabkan riak dipermukaan arus dramatik saat ini. Satu paragraf dari Brecht memiliki dampak yang mendalam pada semua cabang teater sejak perang dunia kedua. Seiring dengan berdirinya *Berliner Ensemble*, dan kunjungan Brecht ke luar Berlin, karya-karya Brecht hidup kembali disebagian besar wilayah Eropa, dan juga pada masa pendirian tembok Berlin. Publikasi beberapa karya Brecht mulai beredar pada tahun 1960. Buah karya pemikiran Brecht yang dipublikasikan antara lain karya-karya sastra, esainya antara lain "*Zur Ästhetik des Dramas*" (*On the Aesthetics of Drama, 1920*) sampai dengan "*Dialektik auf dem Theater*" (*Dialectics in the Theater, 1956*), berbagai teori yang diantaranya adalah teater sebagai institusi (*theater as an institution*), drama

kontemporer (*contemporary drama*), Teater Epik (*on Epic Theater*), Alineasi (*Verfremdung*), dan kritik sosial politik. Selain itu melalui karya-karyanya ia menerapkan konsep *Lehrstucke*, drama-drama yang didaktik yang ditujukan kepada penonton kelas pekerja (Selden via Pradopo 1991: 30). Seniman-seniman teater memberikan respon yang sangat luar biasa pada standar baru Brecht mengenai teater ekonomis, dan mulai berfikir ulang mengenai orientasi desain panggung, struktur permainan, jenis bahasa dan hubungan aktor dengan penontonnya.

Pengaruh teks drama dan pemikiran drama Brecht meluas hingga keseluruhan dunia dan hidup sampai saat ini. Karya-karya Brecht seolah menjadi penyegar bagi sejarah penulisan drama Jerman pada khususnya dan dunia pada umumnya. Dialektika drama Brecht mempengaruhi para penulis naskah di Jerman untuk menyingkirkan kaca dari subjektifitas diri mereka dan mengubah kegairahan ekspresionisme mereka untuk meninjau kritik sosial. Bisa dikatakan bahwa melalui karya dan pemikirannya, Brecht melahirkan generasi penulis drama kritik sosial (Styan, 1981: 164-165).

Pengaruh Brecht meluas sampai ke Indonesia. Hal itu terbukti dengan adanya karya-karya Brecht yang disambut oleh para penulis dan sastrawan Indonesia antara lain WS Rendra, Asrul Sani, Noviani, Nano Riantiarno dan lain sebagainya. Salah satu sastrawan Indonesia yang masih memiliki obsesi mendalam terhadap karya dan pemikiran Brecht hingga saat ini adalah Nano Riantiarno. Ia telah mengadaptasi dua karya terbaik Brecht yakni *Die Dreigroschenoper* ke dalam judul *Opera Ikan Asin* yang dipentaskan oleh

kelompok teaternya, Teater Koma, pada tahun 1983 dan *Der Gute Mensch von Sezuan* ke dalam judul *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* di pentaskan tahun 1992. Selain dua naskah drama tersebut Nano, tertarik pada *Mutter Courage und ihre Kinder*, tetapi penggarapan naskah tersebut ia tunda karena bagi Nano naskah tersebut lebih berat dibandingkan dua naskah yang lainnya (Suara Pembaruan, 27 Juni 1992: 7)

Dari kedua karya Brecht yang ditanggapi oleh Nano Riantiarno dengan cara mengadaptasi tersebut, peneliti tertarik untuk mengkaji bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu Kupu* dan hubungan intertekstual kedua teks drama tersebut.

Dipilihnya teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht yang ditransformasi oleh Nano Riantiarno ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu* sebagai objek penelitian selain mempertimbangkan isi dan kisahnya, juga mempertimbangkan sejarah lahirnya kedua karya tersebut. Menurut Styan (1981: 161-162) karya *Der Gute Mensch von Sezuan* merupakan salah satu *masterpieces* yang ditulis Brecht pada masa pelariannya ke luar Jerman karena tekanan dari rezim Hilter. Pada tahun 1933 sampai dengan 1948 Brecht hidup berpindah-pindah dari Swiss, Denmark, Swedia, Finlandia, Amerika kembali lagi ke Swiss dan kemudian Austria. Ia mengalami keadaan yang cukup sulit selain harus mensiasati tekanan rezim Hitler, sebagai penulis naskah drama ia tidak memiliki institusi teater tetap untuk menguji coba karya-karyanya ke dalam pertunjukan teater. Meskipun demikian justru pada saat-saat sulit itulah karya-karya besarnya (*masterpieces*) ia ciptakan, antara lain *Leben des Galilei* (1938-1939), *Mutter*

*Courage and ihre Kinder (1939), Der Gute Mensch von Sezuan (1938-1940), Das Verhör des Lukullus (1939 – 1940) dan Kauskasische Kreidekreis (1943-1945).*

Styan (1981: 161-162) menyatakan bahwa sebagian besar naskah drama *Der Gute Mensch von Sezuan* ditulis Brecht di Finlandia. Pada tahun 1943 karya ini diproduksi pertama kali di Zurich, disutradarai oleh Leonard Steckell. Setelah perang dunia usai, karya ini dipentaskan kembali di Frankfurt dan Rostock, namun *Berliner Ensemble* justru belum memiliki kesempatan untuk menggarapnya sampai saat setelah Brecht meninggal dunia.

Bila dilihat dari segi isi dan kisah *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Tiga Dewa dan Kupu* memiliki kesamaan, yakni dilema seorang perempuan untuk bertahan hidup sekaligus menjadi manusia berbudi di tengah-tengah dunia kapitalis. Dan bila dilihat dari sisi sejarah lahirnya kedua karya tersebut, sama halnya dengan Brecht menciptakan *Der Gute Mensch von Sezuan* dalam tekanan NAZI, *Tiga Dewa dan Kupu* pun diciptakan dalam situasi Nano Riantiarno yang ditekan oleh Orde Baru. Menurut Saini, (2000:44) Nano Riantiarno adalah seorang pelopor teater modern Indonesia, seorang penulis naskah, aktor dan sutradara yang paling getol berurusan dengan Orde Baru. Riantiarno lebih konsisten dan kerap mengangkat problem-problem dalam negeri, pertentangan-pertentangan sosial dalam gaya Brechtian. Naskah-naskah dramanya yang terkenal adalah *Opera Ikan Asin, Opera Kecoa, Bom Waktu, Wanita-wanita Parlemen, Suksesi, Sampek Engtay, Konglomerat Burisrawa, Rumah Sakit Jiwa, Opera Primadona, Tiga Dewa dan Kupu-Kupu, Tanda Cinta, Republik Togog, Maaf.Maaf.Maaf, Republik Bagong, Raja Ubu* dan sebagainya. Naskah-naskah yang berupa adaptasi

atau karya asli kental dengan kombinasi humor dan punya karakter pada protes-protes sosial dapat menarik perhatian publik, ditandai dengan berjubel dan selalu habisnya tiket pertunjukan Teater Koma. Selain menarik perhatian publik, juga menarik perhatian penguasa (baca: negara), yang akhirnya melalui tangan aparaturnya keamanan beberapa naskah pun dibredel. Meskipun dalam keadaan semacam itu, pementasan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* pada tanggal 27 Juni – 12 Juli 1992 di Gedung Kesenian Jakarta tetap mendapatkan antusiasme masyarakat. Karena tiket tejual habis, banyak penonton yang rela membayar dengan harga yang lebih tinggi kepada calo (TEMPO, 1992: Vol 22).

Berdasarkan alasan diatas, peneliti tertarik untuk mengkaji bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dan hubungan intertekstual kedua drama tersebut.

## **B. Fokus Penelitian**

Dari uraian latar belakang di atas, fokus kajian dalam penelitian ini adalah sebagai berikut:

1. Bagaimana bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu* karya Nano Riantiarno.
2. Bagaimana hubungan intertekstual teks drama *Tiga Dewa dan Kupu* karya Nano Riantiarno dan teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht.

### C. Tujuan Penelitian

Tujuan yang hendak dicapai dalam penelitian ini adalah sebagai berikut.

1. Mengungkap dan mendeskripsikan bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu* karya Nano Riantiarno.
2. Menemukan dan mendeskripsikan hubungan intertekstual teks drama *Tiga Dewa dan Kupu* karya Nano Riantiarno dan teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht.

### D. Manfaat Penelitian

Analisa hubungan intertekstual dan bentuk transformasi karya Bertolt Brecht *Der Gute Mensch von Sezuan* dalam teks *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno diharap mampu menyumbangkan kebermanfaatan secara teoritis dan praksis pada dunia sastra.

1. Secara teoritis, penelitian ini bertujuan untuk memperkaya dan melanjutkan rantai resepsi karya sastra.
2. Secara praktis, penelitian ini akan menjadi peristiwa restropeksi untuk memahami peristiwa-peristiwa sejarah dunia melalui karya sastra dalam konteks kekinian sehingga akan terbuka kebaruan masa depan baik dalam kehidupan subjek dan dalam hubungan intersubjektifitas.

### **E. Batasan Penelitian**

Pada dasarnya penelitian ini merupakan penelitian kepustakaan (*library research*). Dengan demikian, objek penelitian, referensi, dan rujukan-rujukan lain penulis peroleh dari sumber-sumber tertulis yang terdapat di perpustakaan. Adapun data yang diteliti adalah teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dan teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno.

Tranformasi adalah perubahan bentuk atau rupa suatu karya sastra ke dalam bentuk karya sastra lain. Dalam transformasi struktur-strukturnya tidak statis melainkan dinamis. Bentuk transformasi terdiri atas beberapa macam, yaitu transformasi karya sastra tulis ke dalam karya sastra lisan, transformasi karya sastra lisan ke dalam karya sastra tulis, transformasi karya sastra tulis ke dalam karya sastra tulis.

Penelitian ini menggunakan pendekatan intertekstual yang berangkat dari anggapan bahwa setiap teks adalah mosaik, kutiban-kutiban, penyerapan dan transformasi dari teks lain (Kristeva dalam Sugiarti dan Haryati, 2009: 5).



## BAB II

### KAJIAN TEORI

#### A. Drama Sebagai Karya Sastra

##### 1. Drama

Kata drama secara etimologis berasal dari bahasa Yunani yaitu kata kerja *dran*, yang berarti berbuat, *to do* atau *to act* (Moris dalam Tarigan, 1984: 69). Drama adalah karya sastra yang mengungkapkan cerita melalui dialog para tokohnya. Drama sebagai karya sastra sebenarnya hanya bersifat sementara, sebab naskah drama ditulis sebagai dasar untuk dipentaskan. Dengan demikian tujuan drama yang sebenarnya adalah bila naskah drama telah dipentaskan. Tetapi bagaimanapun naskah tertulis drama selalu dimasukkan sebagai karya sastra (Sumarjono dan Saini, 1994: 31). Batas mengenai drama juga dikemukakan oleh Tarigan (1984: 70) yang dikutip dari *Webster's New International Dictionary* bahwa drama adalah suatu karangan, kini biasanya dalam bentuk prosa, disusun untuk pertunjukan dan dimaksudkan untuk memotret kehidupan atau tokoh, yang bermaksud memetik beberapa hasil berdasarkan cerita dan sebagainya, suatu lakon, direncanakan atau disusun sedemikian rupa untuk dipertunjukkan oleh pelaku di atas pentas.

Krell dan Fiedler dalam Astuti (2000: 8) mendiskripsikan drama sebagai berikut: *Das Drama stellt eine auf bestimmtes Ziel gerichtete, aber durch Widerstand gehemmte Handlung dar; diese wird von den Trägern der Zielstrebigkeit oder der Handlung mit Mittel des lebhaften Gebärdenspiels und*

*der Wechselrede (des Dialog) vorgeführt.* Kurang lebih artinya demikian: Drama melukiskan suatu perbuatan yang dilakukan oleh pelaku cerita untuk mencapai tujuan tertentu, dimana dalam usahanya untuk mencapai tujuan itu ia menghadapi hambatan dan rintangan, dipertunjukkan lewat gerak dan dialog.

Drama sebagai salah satu genre sastra tidaklah jauh berbeda dengan genre karya sastra yang lain. Dalam tubuh naskah drama terdapat unsur-unsur yang membangun tubuh itu. Unsur-unsur struktural yang secara umum dalam prosa seperti misalnya tema, alur, dan penokohan juga terdapat dalam drama, sedangkan unsur ekstrinsiknya adalah biografi pengarang dan latar belakang sosial budaya.

Pokok drama adalah cerita yang membawakan tema tertentu diungkapkan melalui dialog dan perbuatan para tokohnya. Dialog adalah bagian dari *Haupttext* (teks utama) yang merupakan salah satu unsur drama. Selain *Haupttext* (teks utama), di dalam naskah drama juga terdapat *Nebentext* (teks samping) yang juga sangat penting dalam membangun keutuhan suatu drama. *Nebentext* memberikan informasi mengenai latar waktu, tempat dan suasana drama. Hal ini dinyatakan Marquaß (1998: 9)

*Unter dem Nebentext versteht man zusätzliche Angaben des Authors zur Ausstattung der Bühne, zum Äußeren und zum Verhalten der Schauspieler (Regieanweisungen). Hier zu gehören auch die Kennzeichnung oder Nummerierung der Handlungsteile, gegebenenfalls ein Personenverzeichnis und anderes.*

Artinya, pada *Nebentext* orang akan mengerti keterangan pelengkap dari pengarang tentang dekorasi panggung, penampilan dan tingkah laku aktor (petunjuk instruksi). Di sini juga termasuk penandaan atau penomoran bagianbagian cerita, jika perlu daftar personil dan lain-lainnya.

Drama sebagai salah satu genre sastra pada umumnya menyangkup dua aspek, yaitu aspek cerita sebagai bagian dari sastra dan yang ke dua adalah aspek

pementasan yang berhubungan erat dengan seni lakon atau seni teater. Kedua aspek ini walaupun sepintas lalu seperti terpisah yang satu berupa naskah totalitas, sewaktu naskah tersebut disusun telah diperhitungkan segi-segi penentasannya dan sewaktu pementasan tidak dapat menghindari dari garis umum naskah (Semi, 1988: 157). Hasanuddin dalam (Haryati, 2013: 120) menyatakan bahwa tanpa dipentaskan, drama tetap dapat dipahami, dimengerti, dan dinikmati oleh pembacanya. Pemahaman dan penikmatan drama sebagai karya sastra lebih pada aspek drama sebagai genre sastra, dan bukan sebagai karya pertunjukan. Jadi, berdasarkan pengertian-pengertian di atas, jelas bahwa drama memenuhi hakikatnya sebagai karya sastra.

## **2. Teater Epik**

Brecht mengaku bahwa ia berhutang banyak pada Piscator dan konsep Teater Epiknya (Styan, 1981: 139-140). Terutama pada saat ia memiliki kesempatan untuk bekerja sama dengan Piscator di Volksbühne tahun 1919 – 1930, dimana Brecht sangat berperan dalam produksi *The Good Soldier Schweik*. Dalam berkarya, Brecht menjadi pemberontak bukan hanya melawan gaya realisme Jerman yang ia anggap menjemukan, tetapi juga melakukan perlawanan kepada gaya barok Reinhard dan demam gaya ekspresionisme baru. Sebagai sutradara dan penulis naskah, Brecht selalu memperhatikan pengalaman diri dan juga orang lain, meminjam, menolak dan memodifikasi teori dengan praktek, mengubah gagasannya pada setiap produksi karya. Di sepanjang karirnya Brecht tidak pernah melihat ke belakang, terutama pada permainan model Shakespeare dan abad ke

delapan belas untuk mencari inspirasi material yang memungkinkan untuk diadaptasi ke dalam metode dan tema karyanya. Ia banyak melakukan percobaan mengaplikasikan proses belajar, politik dan bahkan ideologi ke dalam panggung dan hasilnya adalah pencapaian dasar artistik dan estetika baru bagi teater.

Menurut Styan (1981: 140-141), Brecht mengejawantah teater epik Piscator, meskipun kemudian Brecht cenderung mengarah lebih dekat dengan '*parable*' yang berfokus pada dilemma moralitas. Dibandingkan dengan Piscator yang banyak menggunakan perangkat teknologi mekanik panggung, ia lebih mengutamakan penggunaan perangkat naratif dengan bercerita (*story telling*) dengan media ilustrasi adegan, koor, komentator, lagu, dan tarian. Brecht memberikan kontribusi besar pada peranan aktor untuk menghancurkan ilusi konvensional. Hal tersebut adalah tantangan bagi aktor untuk memposisikan dirinya 'berjarak' dari karakter yang ia perankan dan situasi yang ia masuki dalam permainan drama, dalam rangka membangkitkan pikir untuk menginvestigasi respon penonton. Teater epik adalah dasar dari non-ilusi.

Perasaan emosional mungkin akan menjadi bagian dari pengalaman penonton, tetapi aktor tidak ditugaskan untuk menyampaikan perasaan emosional tersebut sendirian, sehingga aktivitas keaktoran akan menjadi sebuah misi sosial, mungkin untuk menunjukkan betapa konyolnya sebuah keputusan, sehingga itu tidak akan terjadi lagi di kemudian hari. Teater epik Brecht selayaknya Piscator bertujuan secara politik menelaah masyarakat dan elemen-elemen yang bekerja di dalamnya, misal struktur hierarki dan sistem ekonomi. Dasar pikiran itulah yang kemudian membuat Brecht menciptakan '*Lehrstücke*', selama ia bekerja dalam

keproduksiian teater yang bagus dan masih bisa menghibur penonton. Metode Brecht menjadi sebuah wacana teater didaktik untuk era ilmiah, di mana ia melihat drama sebagai kritik kehidupan.

Aktor membuat sebuah penjelasan kepada penonton mengenai atitut sosial yang bisa didemonstrasikan di atas panggung. Itu adalah dasar disposisinya. Ia akan memperoleh karakternya melalui aksi dari orang yang ia gambarkan, tidak seperti drama pada umumnya, di mana aksi membentuk karakter. Jika aktor mampu melakukan tugasnya secara objektif, dia akan mampu berbicara secara berjarak, atau mengulangi aksinya dengan perlahan, atau berhenti kemudian menjelaskan kepada penonton mengenai apa yang sedang ia lakukan atau maksudkan. Dengan melakukan cara-cara semacam itulah aktor menciptakan '*Verfremdungseffekt*' atau '*alienation effect*' atau efek pengasingan dalam metode teater epik.

Awal 1920 ia menulis bahwa humor adalah perasaan berjarak (*Distanzgefühl*). Ia membuat istilah '*Entfremdung*' atau alienasi dan kadang '*Fremdheit*' atau keanehan. Pada tahun 1935 ia menyaksikan pertunjukan Mei Lan Fang, kelompok teater Cina. Di sanalah, ia secara nyata menemukan istilah '*Verfremdung*' untuk mengidentifikasi sesuatu yang ia kenali dengan lebih jelas. Brecht melihat simbol teater Cina dengan akrobat, dimana aktor-aktor Cina menyampaikan gairah tanpa harus menjadikan dirinya bergairah terlebih dahulu. Di sepanjang permainan mereka berada di dalam kontrol diri (Styan, 1981: 141-142).

Benjamin (2007: 150) mengatakan bahwa teori teater yang digagas Brecht merupakan antitesis dari teori tragedi Aristoteles yang disebutnya sebagai teater dramatik. Teater yang berdasarkan gagasannya itu dinamai sebagai teater epik, yakni suatu jenis pertunjukan yang dianggapnya paling cocok untuk menghibur orang-orang yang berada dalam abad ilmu pengetahuan. Bila teater dramatik memiliki tujuan untuk mencapai katarsis, maka teater epik bertujuan agar penonton sadar tentang kondisi kehidupan yang ada di sekelilingnya. Dalam teater epik, empati atau keterlibatan emosional penonton terhadap pertunjukan, dihindarkan, tetapi justru penonton disadarkan bahwa yang ditontonnya itu bukan peristiwa yang sesungguhnya, namun hanya sebuah pertunjukan. Untuk mencapai ke arah itu, maka diciptakanlah *V-Effect* atau biasa disebut efek alienasi. Melalui efek alienasi itulah penonton seolah-olah diganggu kenikmatannya dalam menyaksikan tuturan-tuturan peristiwa di atas pentas. Diharapkan dengan terjadi seperti itu, penonton dapat menjaga jarak dengan yang ditontonnya, dan kemudian bisa menilai secara kritis masalah-masalah yang tersaji dalam pertunjukan yang sedang dinikmatinya tersebut.

Efek alienasi yang dalam bahasa Jerman disebut sebagai *Verfremdungseffekt* adalah cara atau metode ini mengantisipasi audien (penonton dan atau pembaca karya) agar tidak kehilangan dirinya sendiri secara pasif, atas apa yang ia lihat di atas panggung tentang karakter-karakter dan peristiwa yang diciptakan oleh pembuat karya, sehingga dalam proses melihat atau membaca audien (penonton dan atau pembaca karya) mempunyai kesadaran diri untuk melakukan pengamatan yang kritis (Jameson, 1998: 39).

Cara dari efek pengasingan ini dibahas dalam kajian Rusia yang menyatakan bahwa ini adalah sebuah cara untuk menciptakan sebuah keanehan atau keganjilan *priem ostranenie* *priem ostranenie*, yang dalam kritik sastra Viktor Shklovsky dinyatakan sebagai esensi dari semua karya seni. Tidak lama setelah melihat pertunjukan Mei Lanfang di Mosco pada musim semi 1935, Brecht menyatakan cara sudut pandang Jerman dalam memberikan sebuah label pendekatan teater cenderung menawarkan narasi dunia ilusi dan kekuatan emosi dari karakter yang ditampilkan. Brecht berfikir bahwa audien (penonton dan atau pembaca karya) harus diberikan semacam ruang dimensi khusus yang berupa jarak abstrak agar mereka bisa melakukan refleksi dan kontemplasi melalui segala sesuatu yang dihadirkan didalam teks ataupun di atas panggung secara objektif dan kritis, dari pada membuat mereka terbuai-buai seperti pada peristiwa pertunjukan hiburan konvensional (Styan, 1981: 142).

Brecht sangat dipengaruhi oleh pikiran-pikiran Karl Marx. Menurut tujuan utama pertunjukan teater bukanlah menumbuhkan katarsis, tapi menyadarkan orang-orang yang terlibat di dalamnya (para pemeran dan penonton) tentang kondisi sosial masyarakat tempat mereka hidup yang dapat dan senantiasa berubah. Nasib manusia, situasi dan kondisi sosial yang melingkupinya, bukanlah sesuatu yang sudah terberi, atau merupakan takdir yang sudah disiapkan oleh Tuhan, tapi merupakan suatu konstruksi, buatan manusia, dan oleh karena itu manusia dapat mengubahnya. Hukum-hukum dewa hanyalah suatu buatan yang dirasionalisasikan oleh manusia yang sedang berkuasa. Oleh karena itu, untuk memahami teori Brecht, menyinggung sedikit pemikiran Marx dapat membantu

dalam mempermudah pemahaman (Benjamin, 2007: 150).

Dalam pandangan Marx, penentu perkembangan masyarakat bukanlah kesadaran, bukan yang dipikirkan masyarakat tentang dirinya, tetapi keadaan masyarakat yang nyata. Bagi Marx manusia itu ditentukan oleh produksi mereka, baik yang diproduksinya maupun cara berproduksinya. Cara masyarakat menghasilkan apa yang dibutuhkan untuk hidup itulah yang disebut sebagai keadaan masyarakat, dan cara itulah yang menentukan kesadaran manusia. Kata Marx seperti yang dikutip Mages-Suseno (1999: 140): “Kesadaran tidak mungkin lain dari yang keadaan yang disadari, dan keadaan manusia adalah proses manusia yang sungguh-sungguh.” Oleh sebab itu, manusia cenderung berfikir sesuai dengan kepentingannya. Ia hanya menganggap baik apa yang dianggap baik bila dapat menunjang kepentingan eksistensinya, dan buruk bila mengancam eksistensinya.” (Basuki, 2002: 136-138).

Menurut Marx masyarakat terdiri dari dua kelas, yaitu kelas yang berkuasa dan kelas yang dikuasai, atau kelas pemilik peralatan produksi dan kelas buruh, atau pula kelas yang menindas dan kelas yang tertindas. Kelas yang pertama diisi oleh orang-orang yang telah diuntungkan oleh situasi dan kondisi yang ada, oleh karena itu mereka cenderung untuk mempertahankannya. Berbagai cara dilakukan untuk maksud itu, salah satunya adalah melakukan semacam mistifikasi terhadap norma-norma yang berlaku melalui berbagai institusi kemasyarakatan, sehingga seolah-olah kondisi yang ada itu merupakan suatu keadaan yang tak lagi bisa diubah; bila ada orang yang berusaha untuk melakukan perubahan-perubahan maka ia akan dikenai sanksi dari yang paling ringan seperti dikucilkan dari



pergaulan, hingga yang terberat, yakni penghilangan eksistensinya di dunia. Logika yang dikembangkan dalam kehidupan masyarakat biasanya adalah: situasi dan kondisi yang telah tercipta itu merupakan pemberian Tuhan, hukum Tuhan, dan oleh karena itu bila ada yang berusaha untuk mengubahnya berarti ia telah menentang Tuhan (Basuki, 2002: 136-138).

Marx merupakan orang yang berjasa dalam membongkar topeng-topeng atau penipuan-penipuan struktural yang sengaja diciptakan oleh kelas masyarakat tertentu dalam rangka mempertahankan status quo. Ia mengatakan bahwa ada “kekerasan struktural” yang tersembunyi yang sengaja diciptakan dalam kesamar-samaran sejarah orang bersama. Kekerasan struktural itu bersembunyi dalam hal-hal yang tampil dengan sendirinya begitu saja dalam kehidupan sosial ekonomi, di dalam hukum-hukum yang telah dipastikan, di dalam orde politik yang berlaku. Baik yang tertindas maupun menindas mungkin tidak menyadari bahwa kondisi dan situasi yang ada bisa berubah (Basuki, 2002: 136-138).

Brecht tampaknya begitu terkesan dengan pemikiran tersebut, sehingga teori-teori teaternya begitu terpaut dengan wacana marxisme. Justru di situlah kejeniusan Brecht yang telah banyak diakui oleh para kritikus teater, bahwa ia sanggup memadukan konsep-konsep epik tentang teater yang sebetulnya telah dilakukan oleh Erwin Piscator dan Max Reinhardt dengan wacana-wacana marxisme dalam suatu sistematika, sehingga teori yang dihasilkannya menjadi miliknya yang khas.

### 3. Unsur Struktural Drama

Setiap cipta sastra mempunyai dua segi yaitu segi eksentrik dan segi intrinsik. Segi ekstrinsik yaitu hal-hal yang memperngaruhi cipta sastra dari luar seperti faktor-faktor sosiologi, ideologi, politik, ekonomi dan kebudayaan, yang turut berperan dalam penciptaan. Unsur ekstrinsik itu merupakan latar belakang dan sumber informasi bagi cipta sastra dan tidak dapat diabaikan karena mempunyai nilai, arti, dan pengaruhnya, sedangkan unsur-unsur intrinsik cipta sastra yakni faktor-faktor dalam yang aktif berperan sehingga memungkinkan sebuah karangan menjadi cipta sastra (Mido dalam Astuti, 2000: 10).

#### a. Alur

Alur atau disebut plot termasuk unsur penting, karena dengan adanya kejelasan alur, maka hubungan kronologis atau keterkaitan antara peristiwa satu dengan yang lainnya itu menjadikannya sebuah rangkaian yang demikian saling berkaitan sehingga pembaca mengerti bahwa urutan-urutan kalimat yang membahas peristiwa itu saling bergayutan, sekalipun peristiwa-peristiwa itu tidak disajikan secara kronologis (Luxemburg, 1984: dan Depdikbud, 1992:26)

Rangkaian peristiwa yang dikaitkan dengan perkembangan karakter, pemikiran para tokoh cerita, persoalan yang dihadapi, dan penyajian susunan peristiwa yang ditonjolkan pengarang yang akan menentukan sejauh mana kekuatan sebuah karya cerita (Fananie, 2000:94)

Seperti juga bentuk-bentuk sastra lainnya, maka suatu lakon haruslah bergerak maju dari suatu permulaan (*beginning*) melalui suatu pertengahan (*middle*) menuju suatu akhir (*ending*). Dalam drama, bagian-bagian ini dikenal

dengan istilah-istilah eksposisi, komplikasi dan resolusi (Tarigan, 1993: 73).

Eksposisi suatu lakon meniadasi serta mengatur gerak atau aksi dalam masalah-masalah waktu dan tempat. Eksposisi memperkenalkan para pelaku kepada kita yang akan dikembangkan dalam bagian utama lakon itu, dan memberikan suatu indikasi mengenai resolusi. Komplikasi bertugas mengembangkan konflik sang pahlawan atau pelaku utama menemui gangguan, penghalang-penghalang dalam pendapaian tujuannya; dalam komplikasi kita dapat mempelajari serta meneliti tipe manusia yang bagaimanakah sebenarnya sang pahlawan itu. Pengarang dapat mempergunakan teknik sorot balik atau *flash back* untuk memperkenalkan masa lalu sang tokoh utama tersebut dan untuk menjelaskan situasi atau untuk memperlengkapi serta mempersiapkan motivasi yang serasi dengan gerakan-gerakannya. Resolusi atau *denouement* haruslah berlangsung secara logis dan mempunyai hubungan yang wajar dengan apa-apa yang mendahuluinya, yang terdapat dalam komplikasi. Butir yang memisahkan komplikasi dari resolusi disebut klimaks atau “*turning point*”. Klimaks merupakan butir dimana dapat dilihat arah mana yang akan dituju alur, apakah pertunjukan akan berakhir dengan bahagia (*happyend*), tidak menyenangkan (*unhappyend*) atau justru menggantung (*suspended*).

#### b. Penokohan

Sebuah cerita tentu terdiri dari peristiwa atau kejadian. Sesuatu peristiwa terjadi oleh karena aksi atau reaksi tokoh-tokoh. Mungkin antara tokoh dengan tokoh, antara tokoh dengan lingkungan atau alam sekitarnya, atau mungkin pula

antara tokoh dengan dirinya sendiri, nasibnya atau dengan sesuatu kekuatan yang adi kodrati. Tanpa tokoh tidak mungkin ada peristiwa (Mido, 1994: 21).

Tokoh yang dijadikan pelaku hendaknya tokoh yang hidup, bukan tokoh yang mati yang merupakan boneka di tangan pengarang. Tokoh hidup ialah tokoh yang berpribadi, berwatak dan memiliki sifat-sifat tertentu. Seorang tokoh atau pelaku secara wajar dapat diterima bila dapat dipertanggungjawabkan dari segi fisik, sosiologis dan psikologis. Yang dimaksud dengan tokoh hidup dalam cerita atau lakon ialah yang mempunyai tiga dimensi yakni dimensi fisiologis, sosiologis dan psikologis (Oemarjati, 1971: 67). Dimensi fisiologis yaitu ciri-ciri fisik sang tokoh meliputi jenis kelamin, umur, keadaan tubuh atau tampang, ciri-ciri tubuh, raut muka, pakaian dan segala perlengkapan seperti sepatu, topi, jam tangan dan sebagainya. Dimensi sosiologis yaitu unsur-unsur meliputi status sosial, pekerjaan, jabatan, peranan dalam masyarakat, pendidikan, kehidupan pribadi dan keluarga, pandangan hidup, agama, dan kepercayaan, ideologi, aktifitas sosial, organisasi, kegemaran, keturunan, suku bangsa. Dimensi psikologis, yaitu mentalitas norma-norma moral yang dipakai, meliputi tempramen, perasaan, cara berpikir, keinginan pribadi, sikap dan watak kecerdasan keahlian dan kecakapan khusus.

Ditinjau dari segi peranannya, terdapat tokoh utama dan tokoh pembantu atau tokoh tambahan atau tokoh yang mendukung cerita dan berwatakan tokoh utama. Dia diperlukan agar tingkah laku dan perbuatan, peristiwa kejadian yang dialami oleh tokoh utama menjadi wajar, hidup, dan menarik. Kehadirannya turut mempertajam dan menonjolkan peranan dan berwatakan tokoh utama serta

memperjelas tema pokok atau tema mayor yang disampaikan. Selain itu, dia juga membuat sebuah cerita menjadi realistis dan sesuai dengan kenyataan sehari-hari (Mido dalam Astuti, 2000: 15)

Toda dalam Astuti (2000: 15) menggunakan istilah protagonis untuk tokoh utama dan antagonis untuk tokoh pembantu atau tambahan. Protagonis yaitu peran atau pemain pertama atau utama yang mendukung ide prinsipal dalam cerita dan biasanya mempunyai rencana dan maksud tertentu. Antagonis berarti peran lawan atau pemain kedua yang biasanya menentang atau berusaha menggagalkan rencana dan keinginan pemain pertama, sedangkan tritagonis adalah pemain ketiga yang biasanya menjadi tokoh penengah antara pemain pertama dan kedua.

Pelukisan watak tokoh-tokoh menurut Luxemburg (1992: 171) dilakukan oleh pengarang melalui:

- 1) Pelukisan watak secara eksplisit

Watak seorang tokoh dapat dilukiskan oleh seorang komentator atau seorang pelaku lain. Seorang tokoh juga dapat melukiskan wataknya sendiri, misalnya dalam sebuah monolog atau dalam ucapan samping.

- 2) Pelukisan watak secara implisit

Pelukisan ini terjadi lewat perbuatan dan ucapan, dan sebetulnya lebih penting daripada pelukisan secara eksplisit. Cara seorang tokoh berbicara, hal-hal apa yang dibicarakan, bahkan gayanya menampilkan wataknya.

- 3) Melalui teks samping

Dalam teks samping diberi petunjuk-petunjuk mengenai watak para tokoh. Ini dapat bervariasi dari petunjuk mengenai umur, pakaian sampai

pelukisan watak yang terperinci yang semata-mata dimaksudkan untuk sutradara dan pembaca untuk ditafsirkan.

### c. Tema

Penciptaan sebuah karya sastra drama terdapat pikiran pokok yang hendak diutarakan oleh pengarang. Keinginan untuk mengemukakan gagasan sebenarnya merupakan alasan pengarang dalam menyajikan cerita. Menurut dalam Astuti (2000: 16) gagasan, ide atau pikiran utama yang mendasari suatu karya sastra dinamakan tema. Haryawan dalam Astuti (2000: 16) menyebutkan tema dengan premise, yaitu rumusan intisari cerita sebagai landasan ideal dalam menentukan arah tujuan cerita. Tidak ada cerita drama yang baik tanpa premise.

Tarigan (1993: 125) mengatakan bahwa setiap cerita haruslah mempunyai dasar atau tema yang merupakan sasaran tujuan. Penulis melukiskan watak para tokoh dalam karyanya dengan dasar tema tersebut. Dengan demikian, tidaklah berlebihan kalau dikatakan bahwa tema ini merupakan hal yang paling penting dalam seluruh cerita.

Tema adalah pandangan hidup yang tertentu atau perasaan tertentu mengenai kehidupan atau rangkaian nilai-nilai tertentu yang membentuk atau membangun dasar atau gagasan utama dari suatu karya sastra (Brooks dalam Tarigan, 1993: 125).

Menurut jenisnya tema dapat digolongkan menjadi dua jenis, yaitu tema mayor (tema pokok) dan tema minor (tema bawahan). Tema mayor adalah permasalahan yang paling dominan menjiwai suatu karya sastra, sedangkan tema

minor adalah permasalahan yang merupakan cabang dari tema mayor Suharianto dalam Astuti (2000: 17).

#### d. Latar

Latar atau setting yang disebut juga sebagai landasan tumpu menyorankan pada pengertian tempat, hubungan waktu, dan lingkungan sosial tempay terjadinya peristiwa-peristiwa yang diceritakan (Abrams, dalam Nurgiyantoro, 1998: 216). Sudjiman dalam Astuti (2000: 17) mengatakan bahwa segala keterangan, petunjuk yang berkaitan dengan waktu, ruang dan suasana terjadinya peristiwa dalam suatu karya sastra membangun latar cerita.

Dalam naskah drama, sukar menganalisa ruang atau latar tanpa menghubungkannya dengan pementasan, sehingga yang perlu diselidiki adalah ungkapan-ungkapan mana di dalam teks drama yang mengandung indikasi-indikasi tentang ruang. Indikasi-indikasi tersebut tidak hanya terdapat dalam teks samping, tetapi juga dalam teks yang diucapkan para tokoh. Berdasarkan ucapan itu, si pembaca membayangkan bagaimana ruang itu (Luxemburg dkk, 1992: 172).

Nurgiyantoro (1998: 227-234) membedakan unsur latar menjadi tiga unsur pokok, yaitu tempat, waktu, dan sosial. Latar tempat merujuk pada lokasi terjadinya peristiwa yang diceritakan, yang mungkin berupa tempat-tempat dengan nama tertentu, inisial tertentu, atau lokasi tertentu tanpa nama jelas. Latar waktu berhubungan dengan masalah kapan terjadinya peristiwa-peristiwa yang diceritakan. Masalah “kapan” tersebut biasanya dihubungkan dengan waktu

faktual, waktu yang kaitannya dapat dikaitkan dengan peristiwa sejarah. Latar sosial merujuk pada hal-hal yang berhubungan dengan perilaku kehidupan sosial masyarakat tersebut, dapat berupa kebiasaan hidup, adat istiadat, tradisi, keyakinan, pandangan hidup, cara berpikir, dan bersikap. Disamping itu, latar sosial juga berhubungan dengan status sosial tokoh yang bersangkutan misalnya rendah, menengah, atau atas.

#### **4. Unsur Struktural Teater Epik Bertolt Brecht**

*Die Epoche der Moderne* berawal pada pertengahan abad ke-20. Pada saat itu, para dramawan tidak lagi mengategorikan karya mereka menjadi *Tragödie* maupun *Komödie*. Bertolt Brecht dengan teater epiknya memberikan kontribusi besar pada perubahan itu. Menurut Benjamin (2007, 149) Brecht memperkenalkan seni dramanya sebagai drama non Aristotelian. Gagasan drama yang dicetuskan oleh Brecht tersebut adalah *episches Theater* atau teater epik .

Menurut Benjamin (2007, 148-149), Teater dramatik Aristoteles membuat penonton seakan tidak mempunyai pilihan dan terhanyut dalam perasaan empati, sedangkan *Episches Theater* (teater epik) adalah mengasingkan penonton dari unsur emosional dan membangun kesadaran kritis mengenai situasi sosial politik mereka atau kemauan politik yang telah berlaku. Menurut Brecht misi dari *Episches Theater* (teater epik) adalah tidak banyak aksi atau tindakan dalam representasi kondisi. Presentasi bukan berarti reproduksi seperti yang dipahami dalam teori naturalism. Sebaliknya hal yang paling penting adalah menemukan kondisi kehidupan. Benjamin menyebut penemuan Brecht tersebut sebagai



*verfremden* (mengasingkan). Penemuan dari efek pengasingan atau *Verfremdungseffekt* tersebut terjadi melalui gangguan dalam sebuah peristiwa, misalnya di dalam adegan keluarga tiba-tiba seseorang masuk. Selain itu, Brecht menggunakan berbagai sarana untuk menciptakan *Verfremdungseffekt* antara lain narasi, monolog yang disampaikan langsung pada penonton dan nyanyian di sepanjang adegan.

Untuk membedakan *Episches Theater* (teater epik) dengan drama Aristoteles, Brecht dalam (Haryati, 2013: 117-118) telah membuat daftar perbandingan yang berisi perbedaan-perbedaan dari keduanya sebagai berikut:

Tabel 1. Tabel perbandingan teater dramatik dengan teater epik

<b>Bentuk Teater Dramatik Aristoteles</b>	<b>Bentuk Teater Epik Bertolt Brecht</b>
<i>handeln</i> (bertindak)	<i>erzählen</i> (bercerita)
<i>verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion</i> (melibatkan penonton dalam pertunjukan)	<i>macht den Zuschauer zum Betrachter</i> (menjadikan penonton sebagai pengamat)
<i>verbraucht seine Aktivität</i> (menghabiskan aktivitas penonton)	<i>weckt seine Aktivität</i> (membangkitkan aktivitas penonton)
<i>ermöglicht ihm Gefühle</i> (memungkinkan penonton ikut merasakan)	<i>erzwingt von ihm Entscheidungen</i> (memaksa penonton untuk ikut mengambil keputusan)
<i>Erlebnis</i> (pengalaman)	<i>Weltbild</i> (pandangan hidup)
<i>Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt</i> (penonton masuk ke dalam cerita)	<i>er wird gegenübergesetzt</i> (penonton mengambil jarak)
<i>suggestion</i> (sugesti/mempengaruhi)	<i>Argument</i> (argumen/alasan)
<i>Die Empfindungen werden konserviert</i> (perasaan dilanggengkan)	<i>werden bis zu Erkenntnissen getrieben</i> (sampai mencapai tingkat pengetahuan)
<i>Der Zuschauer steht mittendrin, miterlebt</i> (penonton berada di dalam cerita, ikut mengalami)	<i>Der Zuschauer steht gegenüber, studiert</i> (penonton mengambil jarak dari cerita, belajar)
<i>Der Mensch als bekannt vorausgesetzt</i>	<i>Der Mensch ist Gegenstand der</i>

(manusia dianggap sudah diketahui)	<i>Untersuchung</i> (manusia adalah objek pengamatan)
<i>Der unveränderliche Mensch</i> (manusia yang tidak berubah)	<i>Der veränderliche und veränderne Mensch</i> (manusia yang berubah dan sedang berubah)
<i>Spannung auf den Ausgang</i> (ketegangan berada pada akhir)	<i>Spannung auf den Gang</i> (ketegangan terjadi sepanjang pertunjukan)
<i>Eine Szene für die andere</i> (satu babak berkaitan dengan babak lainnya)	<i>Jede Szene für sich</i> (satu babak berdiri sendiri)
<i>Wachstum</i> (pertumbuhan)	<i>Montage</i> (pemasangan)
<i>Geschehen linear</i> (peristiwa terjadi secara linear)	<i>in Kurven</i> (peristiwa terjadi secara berliku-liku)
<i>evolutinäre Zwangsläufigkeit</i> (terjadi dengan sendirinya secara evolusioner)	<i>Sprünge</i> (lompatan)
<i>Der Mensch als Fixum</i> (manusia sebagai sesuatu yang tetap)	<i>Der Mensch als Prozeß</i> (manusia sebagai proses)
<i>Das Denken bestimmt das Sein</i> (pemikiran menentukan keberadaan)	<i>Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken</i> (keberadaan masyarakat menentukan pemikiran)
<i>Gefühl</i> (perasaan)	<i>Ratio</i> (rasio)

Dalam tabel tersebut terlihat kontras antara teater epik Bertolt Brecht dengan teater dramatik Aristoteles, misalnya dalam teater dramatik melibatkan penonton dalam cerita dan teater epik memperlakukan penonton sebagai pengamat. Struktur drama epik teater juga terlihat jelas dari tabel di atas. Alur (*Handlung*) teater epik terjadi secara berliku-liku dan satu babak berdiri sendiri dan ketegangan terjadi disepanjang pertunjukan. Terjadinya lompatan dalam teater epik berkaitan dengan penjelasan Benjamin (2007: 148-149) mengenai latar tempat dan waktu sebagai berikut.

*Epic theater is in league with the course of time in an entirely different way from that of the tragic theater. Because suspense What Is Epic Theater? belongs less to the outcome than to the individual events, this theater can cover the greatest spans of time.*

(Teater epik adalah di liga dengan perjalanan waktu dalam cara yang sama

sekali berbeda dari teater tragis. Karena ketegangan Apa Theater Epic? milik kurang hasilnya daripada peristiwa individu, teater ini dapat menutupi bentang terbesar waktu.) (Benjamin: 2007,148-149)

Hal tersebut akan membuat penonton dikeluarkan dari cerita ketika mulai terlibat di dalamnya dan mengalami gejala katarsis. Bahkan lebih mengejutkan, sebagai montase adegan dapat disajikan dalam serangkaian adegan non-linear di mana penonton tidak bisa, tetapi berpikir tentang apa yang sedang terjadi di atas panggung.

Tokoh-tokoh dalam teater epik dibentuk oleh *Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken* (keberadaan masyarakat menentukan pemikiran) memberikan gambaran bahwa gambaran karakter tokoh dalam teater epik selalu merujuk pada struktur sosial sebagai pembentuknya. Hal tersebut seperti drama Aristoteles yang menyatakan bahwa diri manusia terbentuk dengan sendirinya secara alami. Menurut Styan (1981, 161-162) tokoh-tokoh protagonis Bertolt Brecht adalah makhluk moral. Cara untuk menghargai mereka kita harus membagi penilaian moral kita. Kita harus menolak karakter ini bahkan saat kita menyetujuinya. Mereka diwujudkan dalam karakter yang sangat manusiawi. Brecht tertarik baik dalam menyalahkan dan menolak tokoh-tokohnya maupun dalam membenarkan mereka. Karakter utamanya secara moral membingungkan.

## **B. Teori Resepsi**

### **1. Penjelasan Umum Teori Resepsi**

Perkembangan terakhir dari hermeneutika di Jerman dikenal dengan nama “estetika resepsi” atau “teori resepsi”. Teori ini tidak berkonsentrasi secara eksklusif pada karya-karya di masa lalu. Teori resepsi meneliti peran pembaca dalam kesusastraan, dan karenanya merupakan perkembangan yang cukup baru dan menarik.

Resepsi sastra dapat diartikan sebagai pengolahan teks, cara-cara pemberian makna terhadap karya sastra, sehingga dapat memberikan respon terhadapnya (Ratna, 2004:165). Reaksi yang diberikan pembaca dapat bersifat positif maupun negatif. Reaksi yang bersifat positif, mungkin pembaca akan merasa senang dan memberi reaksi dengan perasaannya. Sebaliknya, reaksi negatif, mungkin pembaca akan merasa kesal, bahkan antipati terhadap teks karya sastra. Pembaca dalam teori resepsi sastra dapat dikelompokkan menjadi pembaca biasa dan pembaca ideal. Pembaca biasa adalah pembaca dalam arti sebenarnya, yang membaca karya sastra sebagai karya sastra, sedangkan pembaca ideal adalah pembaca yang memiliki tujuan tertentu ketika membaca sebuah karya sastra.

Tujuan tersebut memberikan celah kepada pembaca untuk memberikan reaksi dari yang telah dibacanya. Reaksi dari pembacaan tersebut pada dasarnya akan sampai pada pemaknaan teks sastra. Dalam arti yang lebih luas resepsi sastra dapat didefinisikan sebagai pengolahan teks, cara-cara pemberian makna terhadap karya, sehingga dapat memberikan respon terhadap karya sastra oleh pembaca.

Ide tentang resepsi sastra, sebenarnya telah dimulai oleh Mukarovsky dan

dengan konsep karya sastra sebagai objek estetis, bukan artefak. Bagi Mukarovsky pembaca merupakan pusat pemberian makna terhadap sebuah teks sastra. Bahkan menurutnya, dalam seni bukanlah hasil yang penting, tetapi proses pemberian makna terhadap seni tersebut merupakan hal yang lebih penting. Pembaca sebagai subjeklah yang akan memberikan makna terhadap seni tersebut (Mukarovsky melalui Teeuw, 1984: 188-189).

Ide Mukarovsky tersebut dikembangkan dan disempurnakan oleh seorang muridnya bernama Velix Vodicka. Konsep yang terpenting dari Vodicka adalah kongkretisasi. Konsep Vodicka tentang kongkretisasi berangkat dari kerangka pemikiran seorang ahli sastra Roman Ingarden. Ingarden berpendapat bahwa karya sastra tidak pernah lengkap menciptakan dan menggambarkan sebuah kenyataan. Dalam hal ini ia menyebut ada *Unbestimmtheitsstellen*, yang berarti tempat tidak tertentu atau kosong, hal-hal yang tidak terisi oleh karya sastra dan pengisian tempat-tempat yang kosong tersebut terserah kepada pembacanya. Bagi Ingarden kebebasan pembaca mengisi ruang yang kosong tersebut sangat terbatas, dibatasi oleh struktur karya sastra. Lain halnya pendapat Vodicka, baginya kebebasan yang luas bagi pembaca merupakan hal yang penting. Baginya kebebasan pembaca lebih besar.

Masyarakat pembacalah yang menikmati, menafsirkan, mengevaluasi secara estetis karya tersebut sehingga mencapai realisasi sebagai objek estetis (Abdullah, 1994:149). Makna karya sastra harus berangkat dari proses konkretisasi yang diadakan terus menerus oleh lingkungan pembaca yang susul menyusul dalam waktu atau berbeda-beda menurut situasinya (Vodicka dalam Teeuw, 1984: 192).

Sebuah karya sastra selalu dapat dimaknai pada masa tertentu, tempat, dan waktu tertentu dengan pemaknaan yang baru pula.

Perkembangan yang sistematis dan teoretis tentang resepsi sastra baru dimulai sekitar tahun 1960-an di Jerman Barat oleh sebuah kelompok bernama Aliran Konstanz. Tokoh-tokoh aliran ini yang terkenal antara lain misalnya Wolfgang Iser dan Hans Robert Jauss. Akan tetapi, kedua tokoh ini memiliki pandangan yang sedikit berbeda dalam memahami karya sastra.

Iser memberikan intensitas kepada hakikat dan status teks, bahwa sastra sebagai komunikasi, pada pengaruh yang ditimbulkannya, bukan semata-mata pada arti karya. Salah satu konsep Iser yang terkenal adalah ruang kosong (*Leerstellen*). Makin banyak ruang kosong yang terkandung dalam karya makin baik, sebaliknya, apabila sedikit ada kecenderungan bahwa ruang penafsiran terbatas sehingga pembaca cepat merasa bosan. Dalam kaitannya dengan pembaca, Iser (1987: 27-30) membedakannya menjadi tiga macam, yaitu: a) pembaca nyata, b) pembaca implisit, dan c) pembaca ideal. Pembaca nyata dijumpai dalam penelitian eksperimental, termasuk peneliti, pada umumnya mereka memberikan penilaian secara individual. Pembaca implisit adalah instansi yang menciptakan teks, keseluruhan indikasi tekstual yang mengarahkan cara membaca pembaca nyata sehingga menimbulkan tanggapan yang berbeda-beda. Pembaca ideal atau pembaca maha tahu (*superreader*) (Ratna, 2007: 285-286).

Di lain pihak, Jauss meneliti cara seorang pembaca mengolah, yaitu menerima dan memahami teks, di mana pusat perhatiannya adalah pembaca dalam rangkaian sejarah. Konsep kunci Jauss adalah horizon harapan yang tersusun atas

tiga kriteria, yaitu: a) norma genetik, norma yang ada dalam teks kemudian dibaca oleh pembaca, b) pengalaman dan pengetahuan pembaca terhadap teks yang dibaca sebelumnya, c) kontras antara fiksi dan fakta, yaitu kemampuan pembaca untuk menerima teks baru. Menurut Jauss kualitas karya ditentukan oleh adanya jarak estetis, seberapa jauh teks berhasil melampaui harapan pada saat teks ditulis. Dengan kalimat lain, seberapa jauh jarak yang tercipta, yaitu antara harapan sastra dan pemunculan teks baru.

Dengan adanya dua pandangan estetika resepsi seperti yang telah diuraikan di atas, maka penelitian ini akan berangkat dari pandangan estetika resepsi Hans Robert Jauss. Hal itu dikarenakan penelitian ini berusaha menganalisa dimunculnya teks drama berjudul *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* oleh Nano Riantiarno sebagai sambutan dan olahan ulang teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht

## **2. Teori Resepsi Hans Robert Jauss**

Berbeda dengan pemikiran terdahulu yang asik dengan filsafat, psikologi dan atau sosiologi, teori resepsi Jauss lebih tertarik untuk berfokus pada hubungan antara literature dan sejarah. Apa yang dilihat oleh Jauss di Jerman dan disiplin literature internasional pada era 1960 an, mereka tumbuh dengan mengacuhkan alam sejarah literature, para ahli dan kritikus balik berkiblat pada berbagai macam metode sosiologis psikoanalitikal, semasiologikal, dan psikologi gestalt atau estetikal. Jauss memulai tujuan dengan membantu mengembalikan sejarah pada sentral studi literatur.

Kehidupan historis karya sastra tidak mungkin ada tanpa partisipasi aktif penerima. Hanya melalui proses mediasi (penjembatanan) karya sastra termasuk ke dalam horizon pengalaman yang selalu berubah dari penerimaan yang sederhana ke penerimaan yang kritis, dari penerimaan pasif menjadi penerimaan aktif, dari norma-norma estetik yang telah dimiliki menjadi produksi (karya sastra) baru yang mendominasi. Kesejahteraan sastra sebaik ciri-ciri komunikatifnya mensyaratkan proses dialektika dan hubungan proses antara karya sastra dan pembaca, sehingga hasilnya (karya sastra baru) dapat dipandang dalam hubungannya antara pesan (*message*) dengan penerima.

Hubungan karya sastra dengan pembaca memiliki nilai estetik sebaik pengertian nilai historis. Pengertian estetik terletak dalam fakta bahwa penerimaan pertama sastra oleh pembaca melibatkan pengujian nilai estetikanya yang dibandingkan dengan karya-karya sastra yang telah dibacanya. Dalam hal ini pengertian historis adalah bahwa pemahaman pembaca pertama akan didukung dan diperkaya dalam mata rantai penerimaan dari generasi ke generasi; dalam hal ini maka historis karya sastra itu akan dapat ditentukan dan nilai estetikanya akan dijelaskan. Bagaimana sejarah sastra secara metodologis dijelaskan dalam tujuh tesis Jauss seperti di bawah ini:

- a. Karya sastra bukanlah monumen yang mengungkap makna yang satu dan sama, seperti anggapan tradisional mengenai objektivitas sejarah sebagai deskripsi yang tertutup. Karya sastra ibarat orkestra: selalu memberikan kesempatan kepada pembaca untuk menghadirkan resonansi yang baru yang membebaskan teks itu dari belenggu bahasa, dan menciptakan konteks yang



dapat diterima pembaca masa kini.

- b. Sistem horison harapan pembaca timbul sebagai akibat adanya momen historis karya sastra, yang meliputi suatu prapemahaman mengenai genre, bentuk, dan tema dalam karya yang sudah diakrabi, dan dari pemahaman mengenai oposisi antara bahasa puitis dan bahasa sehari-hari. Sekalipun sebuah karya sastra tampak baru sama sekali, ia sesungguhnya tidak baru secara mutlak seolah-olah hadir dari kekosongan.
- c. Jika ternyata masih ada jarak estetik antara horison harapan dengan wujud sebuah karya sastra yang baru, maka proses penerimaan dapat mengubah harapan itu baik melalui penyangkalan terhadap pengalaman estetik yang sudah dikenal, atau melalui kesadaran bahwa sudah muncul suatu pengalaman estetik yang baru.
- d. Rekonstruksi mengenai horison harapan terhadap karya sastra sejak diciptakan dan disambut pada masa lampau hingga masa kini, akan menghasilkan berbagai varian resepsi sesuai dengan semangat jaman yang berbeda.
- e. Teori estetika penerimaan tidak hanya sekedar memahami makna dan bentuk karya sastra menurut pemahaman historis.
- f. Apabila pemahaman dan pemaknaan sebuah karya sastra menurut resepsi historis (jadi dengan analisis diakronis) tidak dapat dilakukan karena adanya perubahan sikap estetik, maka seseorang dapat menggunakan perspektif sinkronis untuk menggambarkan persamaan, perbedaan, pertentangan, ataupun hubungan antara sistem seni sejaman dengan sistem seni dalam masa lampau.
- g. Tugas sejarah sastra tidak menjadi lengkap hanya dengan menghadirkan

sistem-sistem karya sastra secara sinkronis dan diakronis, melainkan harus juga dikaitkan dengan sejarah umum.

### **C. Teori Intertekstualitas**

#### **1. Penjelasan Umum Intertektual**

Secara umum intertekstual diartikan sebagai jaringan hubungan antara satu teks dengan teks lainnya. Secara etimologis, (*textus*, bahasa Latin) berarti tenunan, anyaman, penggabungan, susunan, dan jalinan. Produksi makna terjadi dalam interteks, yaitu melalui proses oposisi, permutasi, dan transformasi. Penelitiannya dilakukan dengan cara menemukan hubungan-hubungan yang bermakna di antara dua teks atau lebih. Hubungan dalam konteks ini adalah tidak semata-mata persamaan, akan tetapi sebaliknya yaitu sebagai perbedaan atau pertentangan, baik sebagai oposisi, sinis, lelucon, apresiasi, afirmasi, restorasi, parodi dan negasi. Interteks memberikan kemungkinan seluas-luasnya bagi peneliti untuk menemukan hypogram (Ratna, 2004: 172-173).

Riffaterre (dalam Ratna, 2004, 2004: 174) berpendapat bahwa hypogram adalah struktur prateks, yang dianggap sebagai energi puitika teks. Menurut Ratna (2004: 174), energi hypogram memiliki kesejajaran dengan energi *bricoleur* menurut pemahaman Levi Straus (1968: 16-17), yang didefinisikan sebagai membangun sesuatu dengan cara memanfaatkan material yang ada di tangan.

Interteks adalah ruang metodologis di mana pembaca mampu untuk mengadakan asosiasi bebas terhadap pengalaman pembacaan terdahulu yang memungkinkan untuk memberikan kekayaan bagi teks yang sedang dibaca.

Interteks merupakan usaha pencarian makna secara terus-menerus. Penelusuran makna dilakukan di luar karya individual, tidak dibatasi oleh ruang dan waktu. maka, interteks pada dasarnya adalah intersubjektivitas (Ratna, 2004: 175).

Berangkat dari pemikiran Pialing (dalam Ratna, 2004: 174) yang mengaitkan ciri-ciri interteks dengan bidang arsitektur, di mana dalam membangun pada umumnya dilakukan dialog antara teknologi mutakhir dengan kode-kode kebudayaan lama, maka Ratna (2004: 174) menyimpulkan bahwa hypogram merupakan petunjuk hubungan antarteks yang dimanfaatkan oleh pembaca, bukan penulis, sehingga memungkinkan terjadinya perkembangan makna.

Todorov (dalam Ratna, 2004: 173) menyebutkan interteksual dengan istilah wacana polivalensi, wacana yang memiliki hubungan wacana sebelumnya, yang dipertentangkan dengan wacana monovalensi yaitu wacana yang tidak mengacu pada wacana sebelumnya. Sementara itu menurut Barthes (dalam Ratna, 2004: 173) pluralisme makna dalam interteks bukanlah akibat dari ambiguitas, melainkan hakikat tenunannya, oleh karena itu pada dasarnya tidak ada teks tanpa interteks.

Menurut Teeuw (dalam Nurgiyanto, 2007:50), secara khusus dapat dikatakan bahwa kajian interteks berusaha menemukan aspek-aspek tertentu yang telah ada pada karya-karya sebelumnya dan pada karya yang muncul setelahnya. tujuan kajian interteks adalah memberikan makna secara penuh terhadap karya tersebut.

Dalam teori-teori sastra tradisional, hubungan yang ditunjukkan melalui

persamaan-persamaan disebut peniruan, jiplakan, bahkan sebagai plagiat. Tetapi sekarang, dalam teori sastra kontemporer, selama dalam batas-batas orisinalitas, peniru semacam ini termasuk kreativitas (Ratna, 2004: 173).

Luxemburg (1991: 10) mengungkapkan pengertian intertekstualitas menunjukkan bahwa kita menulis dan membaca dalam suatu "interteks" suatu tradisi budaya, sosial dan sastra yang tertuang dalam teks-teks.

Artinya adalah sebuah karya lahir dari hasil bacaan, latar belakang sosial dan lingkungan yang melingkupi pengarang. pengarang akan mengarang suatu teks yang erat hubungannya dengan dunia nyata. di dalam sebuah puisi dan prosa, perasaan pribadi pengarang mempunyai andil yang sangat besar di dalam proses penciptaan karya.

Dapat disimpulkan bahwa intertekstual bertujuan untuk menggali makna-makna yang terkandung antara satu teks dengan teks lain secara mendalam, dimana peneliti diberikan kebebasan untuk menemukan teks hipogramnya. Teks hipogram merupakan teks acuan atau teks dasar untuk menciptakan karya-karya yang baru, baik itu menerima atau menolak karya-karya yang sudah ada sebelumnya. Menurut Riffaterre pendekatan suatu karya sastra di satu pihak adalah dialektik antara teks dan pembaca, dan di pihak lain adalah dialektik antara tataran mimetik dan tataran semiotik. Lebih jauh Riffaterre menjelaskan bahwa pembaca sebagai pemberi makna harus mulai dengan menemukan arti (*meaning*) unsur-unsurnya, yaitu kata-kata berdasar fungsi bahasa sebagai alat komunikasi yang mimetik (*mimetic function*), tetapi kemudian harus ditingkatkan ke tataran semiotik, yaitu kode karya sastra harus dibongkar secara struktural (*decoding*) atas

dasar *significance*, yang hanya dapat dipahami dengan kompetensi linguistik (*linguistic competence*), kompetensi kesastraan (*literary competence*), dan terutama dalam hubungannya dengan teks lain. Hal ini disebabkan oleh karena membaca karya sastra pada dasarnya adalah membina atau membangun acuan. Adapun acuan itu didapat dari pengalaman membaca teks-teks lain dalam sistem konvensi kesastraan. Dengan demikian suatu sajak (baca: karya sastra) baru bermakna penuh dalam hubungannya atau pertentangannya dengan karya sastra lain. Karya sastra lain yang menunjukkan hubungan antar teks yang menjadi acuannya disebut hipogram (*hypogram*).

## 2. Intertekstual Julia Kristeva

Di dalam dunia sastra, Julia Kristeva dikenal sebagai tokoh terpenting yang mengembangkan teori interteks. Ketertarikan Julia Kristeva untuk mengkaji fenomena budaya dan interaksi tekstual dan segala sesuatu mengenai intertekstualitas muncul ketika ia mendapatkan kesempatan untuk melakukan perjalanan akademis ke New York pada tahun 1973. Di sanalah Kristeva menjalin hubungan dengan para akademisi Amerika, antara lain Michael Riffaterre, Domna Stanton, Tom Bishop, Toril Moi, Alice Jardine, Nancy Miller, Ann Caplan, dan Kerry Oliver (Moi, 1986: 34).

Menurut Moi (1986: 35-36) intertekstual sering diperdengarkan sebagai karya Kristeva yang dipengaruhi oleh teori sastra Perancis. Tetapi ia sendiri pun tidak bisa memungkiri bahwa selain teori sastra Perancis, pemikiran Michael Riffaterre juga mempengaruhinya. Terutama mengenai pendekatan terhadap

tradisi Amerika dalam memahami literatur yang memiliki akibat langsung terhadap kehidupan sehari-hari pembaca dalam pemberian konteks sosial politik. Kristeva merasa bahwa pemikirannya berkembang bersama tradisi akademika Amerika. Keterbukaan atmosfer akademis Amerika terhadap pemikiran-pemikirannya, membuat Kristeva memiliki ruang yang cukup luas untuk mengembangkannya. Hingga kini, intertekstualitas ditempatkan di forum diskusi literatur dan terlebih lagi konsepnya muncul hampir di setiap kamus teori literatur.

Bagi Kristeva, intertekstual adalah lebih pada cara untuk membuat sejarah turun kedalam diri kita. Kita, dua teks, dua tujuan, dua fisik. Ini adalah cara untuk memperkenalkan sejarah pada strukturalisme dan keyatim-piatuannya, teks dan pembaca yang kesepian. Semuanya berangkat dari cerita yang melibatkan Bakhtin, meskipun para formalis Rusia tidak pernah menggunakan istilah “intertekstual”. Pada awal penelitiannya, Kristeva bekerja untuk memberikan tanggapan kepada pemikiran Bakhtin dan ia memiliki semacam keyakinan bahwa konsepnya mengenai dialogisme dan karnaval dapat membuka perspektif baru di balik strukturalisme. Sebenarnya Barthes sudah berpikir terlebih dahulu mengenai implikasi ideologi sistem semiotika (*Mythologies*, 1953) dan pluralitas simbol itu sendiri (*Critique et verite*, 1966). Konsep Kristeva mengenai interteks sangat dipengaruhi oleh dialogisme Bakhtin dan teori teks Barthes. Dalam hal ini Kristeva berkontribusi memindahkan ide Bakhtin tentang “beberapa suara di dalam ucapan” ke dalam gagasan “beberapa teks di dalam teks”.

Ketika Kristeva melakukan praktek sebagai seorang psikoanalisis, ia mulai menerapkan partisipasi ucapan untuk beberapa teks dalam dinamika subjek

tertentu. Bagi Kristeva intertekstual adalah sebuah fenomena formal, di mana ia bisa menginvestigasi implikasi intrapsikis dan psikoanalitik. Keberagaman teks dibingkai kembali sebagai aktifitas mental yang mampu membuka psikis ke proses kreatif. Suara-suara polyphony diperhitungkan untuk apa yang disebut subjek di dalam proses atau percobaan, yang artikulasinya tidak stabil, sebuah identitas yang kehilangan arah dan kemudian menuju ke sebuah identitas baru dan identitas plural. Pada saat itulah konsep intertekstual Kristeva mulai dikenal bersama beberapa konsep lain yang juga sedang ia kerjakan, yakni keanehan, keramahtamahan, kepribadian migran, dan pencangkakan, semiotika/symbol dan makna transverbal, kehinaan, garis batas kepribadian, objek dan subjek yang bias dan kabur (Kristeva: 2002, 8).

Kristeva menyebut titik umum dalam semua konsep ini sebagai “perbatasan” atau “ambang”. Hal ini ia dapatkan dari pemikiran Bakhtin tentang “*chronotope du seuil*” atau *chronotope* ambang, diambil sebagai simbol tokoh untuk keseluruhan tradisi literatur. Psikoanalitikal “ambang” yang berada di antara wilayah Hannah Arendt, dapat memberikan bukan hanya hubungan temporal dan titik khusus sebuah hubungan, titik lebur hubungan itu sendiri, keterbukaan dari semua plastisitas mental (Kristeva: 2002, 8-10).

Dalam pemikiran Kristeva (2002, 9) perspektif ini bisa menjadi gudang dari sinar baru atas konsep intertekstual itu sendiri. Dipahami sebagai ambang batas yang melintas antara bahasa dan budaya, intertekstual menampakkan diri sebagai sebuah karya yang penting, seluruhnya dianggap sebagai satu-satunya cara bertahan hidup di kota bagi para pekerja, atau untuk keahlian bercanda tanpa

konsekuensi langsung untuk kota. Ini bisa menjadi saat melankolis di sebuah krisis, hilangnya suara dan makna, kekosongan, memindahkan sesuatu yang asli, dan penakhlukan pemberontakan sebuah ekspresi polymorphous baru terhadap setiap identitas yang tidak produktif atau linearitas totaliter. Intertekstual adalah cara untuk memindahkan kita, pembaca, bukan hanya di depan suatu kekompleksan dan jalinan struktur (makna pertama dari “tekstur”), tetapi juga di dalam proses penandaan yang sedang berlangsung, yang berjalan kembali ke pluralitas semiotik, di bawah beberapa lapis penanda. Intertekstual mengakses semiotik, di mana realitas trans-verbal psikis dari mana semua makna muncul. Entimologi dari “semeion” adalah tanda khas, jejak, tanda terukir atau tertulis, yang membuat kita berpikir tentang batasan “fisik” Freudian yang disebut dorongan, artikulasi ritmis yang diwujudkan impuls (dorongan hati) dan gerakan psikis. Dalam pengertian ini, makna dari aspek sosio-historis dari intertextualitas, sebagaimana telah dikembangkan oleh Bakhtin dan Barthes, memperoleh makna baru: dalam setiap sosial dialek atau ideologi, (keduanya membangun sistem tanda), di mana akan selalu ada pelanggaran subjektivitas yang mengangkat matriks tersembunyi dari kekuatan pra- simbolik. Hal tersebut mampu membuat sejarah bergerak melalui semua cerita yang pendek dan tunggal.

Dengan semiotik dan subjektivitas intertekstual dimulailah kisah Kristeva dengan Michael Riffaterre. Konsep intertekstual sebagaimana itu telah dikembangkan oleh Michael Riffaterre memberi cahaya baru pertama-tama pada definisi *literarity* (hubungan teks yang disengaja, yang terintegrasi dalam dirinya sendiri, sebagai komponen yang disengaja, kurang lebih merupakan kesadaran



tersembunyi yang konvensional atau institusional dalam segala hal), cerita pendek pada umumnya dan puisi pada khususnya. Bagi teori sastra era 70-an, itu menandai saat di mana semiotika membuka diri untuk subjektivitas. Dengan mengakui fungsi motorik produksi teks untuk pembaca, Michael Riffaterre mengubah logika hubungan antara puisi dan "bahasa sehari-hari," atau norma. Apa yang sebelumnya ditunjuk sebagai "*ecart*" atau jarak dari bahasa yang umum, dari "nol derajat bahasa", terbukti menjadi ide yang cemerlang dan realitas yang sedikit paradok. Riffaterre berada di antara ahli semiotik pertama yang menunjukkan bagaimana produksi teks sastra, jauh dari konsep umum yang menerima nol derajat bahasa dan tata bahasa dari penyimpangan tersebut, membuat penyimpangan perseptif dan keanehan beraturan tunggal ini memanipulasi sekelompok sosial yang beragam dan material sejarah (mulai dari sistem deskripsi umum sastra, untuk referensi yang paling canggih dan remote untuk teks-teks puisi yang lain). Itu adalah perspektif Riffaterre menghadapi formalis dan psikoanalisis "resep" penafsiran, semua tata bahasa dari kiasan, komunikasi kode, kompleks, tataran intra-psikis. Metodenya menempatkan asal-usul dialektik makna dari interaksi antara pembaca dan teks. Paradoks adalah ketika teks puisi diinterpretasi sebagai tujuan norma, di mana norma imajiner nonliteratur ini disimpulkan, atau bahkan sampai difantasikan, teks dianggap sebagai keberangkatan. Tetapi apapun yang mungkin dipikirkan oleh pembaca, tidak ada norma yang berupa bahasa sebagai tata bahasa dan kamus bisa mewakili hal ini: "puisi itu terdiri dari teks, fragmen teks, terintegrasi dengan atau tanpa konversi ke sebuah sistem baru" (Riffaterre: 1980, 164). Hegel telah menunjukkan

dialektika antara presuposisi dan posisi itu sendiri, sebuah dialektika yang mampu mengungkap kebenaran dengan teori: setiap presuposisi adalah abstraksi dan itu datang pertama kali, tetapi pada kenyataannya mediasi dengan mengemukakan elemen tersebut menjadi dasar dan prioritas. Tradisi hermeneutik memperkenalkan kesamaan paradok tekstual yang dinamis selain dialektika Hegelian, subyek (Ricoeur, Heidegger) memainkan peran penting dalam mempertahankan kesatuan teks keluar dari bagiannya. Sebuah perspektif baru yang diperkenalkan oleh revolusi Freud: cerita hermeneutika atau sejarah subjektif tidak memaksakan kesatuan yang sudah ada pada seluruh proses yang berarti, tetapi, sebaliknya, hal ini memaksa jalan keluar melalui serangkaian ketidakmasukakalan, kerugian dan penyangkalan makna, kearah setiap konsep yang merupakan titik akhir analisa menjadi suatu kebenaran bermasalah. Dalam upaya Kristeva untuk memahami warisan penafsiran Freud, sangat sering dikurangi menjadi satu set formula dan penafsiran yang berdasarkan atas kepercayaan diri. Kristeva menemukan konsep Riffaterre tentang interteks, dasar bagi afirmasi kritis lebih lanjut dari bentuk tunggal di dalam tuntutan sosial untuk universalitas ("The Intertextuality Unconscious", 1988, L'Inscription du sujet, 1994). Interteks adalah pelanggaran atas subjektivitas yang ia bicarakan. Hal itu mampu mendorong proses tunggal semiosis keluar dari kegagalan representasional.

Bagi Riffaterre dan juga Freud, makna bukan sebuah kesatuan yang datang sebelum atau sesudah teks, melainkan erupsi, wahyu yang selalu tidak stabil, yang kurang lebih menghancurkan kesatuan yang jamak; paradoks tersebut menekan

dirinya sendiri melalui munculnya ketidakmasukakalan, distorsi, ambiguitas dan kontradiksi. Teks dan pembaca membentuk kesatuan yang penting selama aktivitas membaca, seolah-olah subjek diberi teks dan teks diberi subjek, satu kesatuan yang disebut Riffaterre sebagai (*compulsory reader response*) tanggapan wajib pembaca, menyadari adanya *intertextual drive* "dorongan interteks" (*Compulsory Reader Response, 1990, Compelling Reader Responses, 1993*), keduanya merupakan istilah yang akrab bagi para pakar psikoanalisis. Teks berulangi kali secara acak menyusun orientasi pembaca dan dengan cara ini menggiring rasionalisasi kelemahan makna dalam batas-batas kewenangan intertekstualitasnya (Kristeva: 2002, 11).

Dalam kerangka berpikir Riffaterre tentang intertekstual, Kristeva sangat sensitif terhadap beberapa konsep yang selaras dengan beberapa istilah yang ia ciptakan sendiri. Istilah yang digunakan untuk menjelaskan apa yang ia sebut sebuah teks "yang dimasukkan dalam percobaan" atau "dalam proses." Sebuah kesatuan yang bergerak di dalam teks, yang menyadari dirinya sebagai struktur berulang (tiga serangkai: matriks, model, varian) menghadapi pembaca dengan tekanan sisi luar (yang intertext) disebut "signifiance" atau "proses semiotik". Di dalam karyanya, Kristeva juga menggunakan istilah "proses semiotik" atau "semiosis", ketika berbicara tentang kesatuan tunggal dari teks di persimpangan beberapa sistem simbolis. Tidak seperti Michael Riffaterre, ia menempatkan semiotik di tingkat bawah sadar dari "dorongan", sebelum posisi apapun dan prasangka, sementara Riffaterre menanamkannya dalam serangkaian kesengajaan "jalan memutar", "teka-teki" yang berisi kunci mereka sendiri. Riffaterre

menempatkan interteks di tingkat kesengajaan subjek tertulis dalam teks ("L'du sujet Prasasti" 1994), sementara Kristeva lebih cenderung untuk menjelaskan "chora semiotik" sebagai kebebasan yang disengaja dari niat dan keaslian dan akibatnya, sebagai subyek parsial yang kehilangan makna (Kristeva: 2002, 11-12).

Aspek lain yang sangat sensitive bagi Kristeva adalah deskripsi proses interteks itu sendiri, dikandung sekaligus sebagai rasionalitas dan *drive* (dorongan). Ide ini berhubungan dengan konsep Kristeva sebelumnya mengenai *chora* yang menemukan jalan melalui simbol baik sebagai kebutuhan emosional yang membutuhkan kebebasan dan sebagai kesadaran bertindak untuk mendapatkan kebebasan tersebut.

Rasionalisasi adalah bagian dari "tindakan" yang bergerak dari matriks yang hilang atas makna dan dari non gramatik menuju ke sebuah pesan gramatik dan terorganisir dalam proses retrospektif interpretasi. Intertekstual adalah semacam demikian jika dilihat dari segi kompetensi, seperti tradisi, dialek sosial dan korpus sastra. Tetapi karena kompetensi saja tidak menjamin kesesuaian yang diperlukan dalam kinerjanya, meninggalkan jalan yang terbuka untuk kegunaan lain dan eksploitasi penyalahgunaan teks, oleh pengetahuan eksternal, sesuatu yang mampu membuat tindakan menafsirkan sah dan benar perlu ditemukan. Riffaterre memperkenalkan dalam ekonomi tindakan membaca semacam kehadiran interteks secara tak sadar sebagai dorongan pembaca untuk hal-hal di luar teks, tapi pada saat yang sama, kehadiran ini sengaja ditulis dalam teks itu sendiri baik sebagai bagian yang hilang atau sebagai tambahan makna (*sylllepse*). Pembaca dihadapkan pada lompatan representasi (*mimesis*), sebuah representasional acak berulang

yang membangkitkan hasrat bagi matriks yang tidak teraktualisasikan. Riffaterre sangat mawas membayangkan hasrat ini sebagai "donat", kue Amerika yang memiliki lubang di tengah (hubungannya dengan hal ini adalah hilangnya makna) dan dengan demikian ia membayangkan interpretasi sebagai sebuah keinginan atas kue kecil, nafsu makan puas hanya ketika mengkonsumsi apa yang ada di sekitar lubang kosong donat, "sebuah kesia-siaan". Keinginan ini membuat pembaca merasa bahwa harus ada sesuatu yang hilang dalam teks, pusat dari "sia-sia", seperti surat curian, dari mana proses interteks menanggalkan lubang kosong tersebut yang disebut "interpretants," atau "konektor". Bahkan jika pembaca belum memiliki kompetensi untuk merujuk hal tersebut, dia tahu bahwa harus ada sesuatu di luar teks yang bisa membuatnya menjadi satu kesatuan maknawi yang utuh dan ia beranjak untuk menemukannya dengan metode tertentu, atau kemudian secara tidak sengaja menemukannya ketika membaca, kuncinya adalah "teks yang hilang". Interteks membutuhkan pembaca nyata dan situasi yang nyata dalam perhitungannya, dengan demikian sambungan akan terbentuk. Dalam praktik Kristeva sebagai psikoanalisis, ini adalah teori ideal yang dapat membenarkan pemahaman manusia pada umumnya. Sebagai seorang neurotik, Kristeva berpendapat teks puitis penuh kata-kata tak terucapkan, tanda-tanda ganda, hal-hal tidak masuk akal yang memaksa analisa pembaca untuk mengikuti kebenaran dari keganjilan. "Fungsi teks kadang seperti syaraf: sebagai matriks yang ditekan, perpindahan menghasilkan varian meskipun sekedar teks, hanya sebagai sebuah gejala yang ditekan agar muncul di bagian tubuh lain " (Riffaterre: 1978, 19). Dalam pengertian ini, apa yang tampaknya menjadi aspek yang paling

rapuh dari sebuah teks (hilangnya makna, kesatuan yang goyah, persepsi negatif) keluar menjadi tekanan yang kuat: munculnya kehampaan yang berulang-ulang di dalam teks terus menerus menggoreskan struktur perseptif negatif, semangat yang berlebihan dalam pemindahan tersebut, konversi. Bagian yang hilang dari teks tersebut, yang disebut "interteks", menempatkan diri seperti mantra pada pembaca, memaksanya untuk merespon dari kebutuhan untuk penyelesaian keutuhan teks. Monumentalitas dari sebuah teks diperoleh dengan cara ini, selain dalam arti tradisional menjadi sebuah teks yang tidak dapat diubah (tidak ada yang dapat memotong atau menambahkan), menambahkan makna baru: tidak ada sesuatu pun dari luar yang bisa merubah teks, di dalam batasan ini. Pembaca tidak dapat memotong atau menambahkan apa yang mereka inginkan di dalam batasan ini dan dengan cara demikian teks akan menerima keabadian entah dari mana. Hal ini seperti "*le temps hors*" dari bawah sadar, mengungkapkan hal semacam itu di dalam tindakan analitis yang meninggalkan peneliti dengan perasaan bahwa kita bukan apa-apa dalam proses kerja bagi sebuah objek tunggal, kita hanya berfungsi sebagai penghubung termasuk di dalam subjek itu sendiri sebagaimana tertera di dalam alam bawah sadarnya.

Secara garis besar Kristeva dalam (Haryati dan Sugiarti: 2009, 5) menjelaskan bahwa intertektualitas berpijak dari anggapan bahwa teks adalah mosaik, kutipan-kutipan, penyerapan dan transformasi dari teks lain Maksudnya, tiap teks itu mengambil hal-hal yang bagus dari teks lain berdasarkan tanggapan-tanggpannya dan diolah kembali dalam karya atau ditulis setelah melihat, meresepsi, menyerap hal yang menarik baik secara sadar maupun tidak sadar.

Setelah menanggapi teks lain dan menyerap konvensi sastra, konsep estetik, atau pikiran-pikirannya kemudian mentransformasikannya ke dalam karya sendiri dengan gagasan dan konsep estetik sendiri sehingga terjadi perpaduan baru. Konvensi dan gagasan yang diserap itu dapat dikenali apabila kita membandingkan teks yang menjadi hypogram-nya dengan teks baru itu. Teks baru atau teks yang menyerap dan mentransformasikan hypogram itu disebut teks transformasi.

Selain itu Kristeva dalam (Haryati dan Sugiarti, 2009: 6) menerangkan bahwa intertekstualitas mempunyai prinsip dan kaidah sendiri dalam meneliti sebuah karya sastra, sebagai berikut:

- a. Intertekstualitas melihat hakikat teks yang didalamnya terdapat berbagai teks lain.
- b. Intertekstualitas menganalisa sebuah karya berdasarkan aspek yang membangun karya tersebut, yaitu unsure-unsur struktural seperti tema, plot, karakter dan unsur-unsur di luar struktur seperti sejarah, budaya, agama dan lain-lain.
- c. Intertekstualitas juga menyebut bahwa sebuah teks itu tercipta berdasarkan karya-karya yang lain, baik itu berupa penerimaan atau penolakan terhadap teks-teks terdahulu. Ketika berhadapan dengan sebuah teks, intertekstulitas juga melihat hubungan kesinambungan, urutan, persamaan, kesejajaran, perpecahan dan pengarang adalah manusia dinamik yang senantiasa ingin mengubah apa saja yang telah dibacanya dan senantiasa mencoba memadatkan teks-teks yang dihasilkannya. Hakikat kepengarangan itu sebenarnya bukanlah

sesuatu yang luar biasa karena telah menjadi ciri setiap pengarang yang ingin mencari sesuatu yang baru dan bermakna dalam proses penciptaannya.

- d. Menurut Kristeva, pengertian teks yang hadir dalam sebuah karya sastra itu bukan semata-mata hanya bahan cerita, melainkan semua unsur yang membangun karya tersebut. Hal yang penting dalam intertekstualitas adalah pengambilan, kehadiran dan masukan unsur lain, baik yang disadarinya atau tidak ketika pengarang menghasilkan sebuah karya.

Berdasarkan uraian diatas, teori interteks Julia Kristeva dimanfaatkan untuk mengungkap hubungan intertektualitas antara *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dengan *Der Gute Mensch von Sezuan* yang ditulis oleh Bertolt Brecht. Mengingat bahwa naskah drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* adalah sebuah naskah drama yang lahir sebagai sebuah respon dari naskah terdahulu, yakni *Der Gute Mensch von Sezuan*. Kedua naskah drama akan dilihat kesejajaran struktur dan latar sosial budayanya. Dengan demikian, akan terlihat persamaan dan perbedaan serta hubungan intertekstual di antara kedua naskah drama tersebut.

#### **D. Penelitian yang Relevan**

Penelitian yang relevan dengan penelitian ini adalah penelitian yang dilakukan oleh Asri Adityaningsih, mahasiswa Program Studi Pendidikan Bahasa Jerman, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Yogyakarta, dengan judul penelitian “Perbandingan Unsur-Unsur Fakta Cerita *Emil und Die Detektive* karya *Erich Kätsner* dan Pulung: *Misteri Boneka Gayung Karya Bung Smas*”. Hasil



penelitian yang diperoleh berdasarkan teori interteks menunjukkan bahwa setiap teks adalah wujud hasil kutipan, resapan, dan transformasi dari teks-teks lain, dapat dilihat dari adanya a) kedua cerita sama-sama berplot progresif, b) Tokoh utama kedua cerita berkarakter bulat, artinya banyak sisi kehidupan yang diungkapkan, keadaan dan sifat pribadi, kehidupan keluarga, teman-teman dan kisah-kisah yang terjadi di sekitar mereka banyak diceritakan. Tokoh bahan bersifat datar, karena tidak banyak diceritakan pada pembaca, c) Latar kedua cerita adalah tempat berpetualang dan kantor polisi, d) Kedua cerita bertema utama usaha pembongkaran kasus kejahatan, dengan tokoh utamanya anak-anak. Tema minor kedua cerita adalah tolong menolong terhadap teman dan rasa setia kawan.

Penelitian kedua yang relevan adalah penelitian “Kajian Intertekstualitas Roman *Die Leiden Des Jungen Werther* karya J.W Goethe dan Roman *Die Neuen Leiden Des Jungen W* karya U. Plenzdorf” yang dilakukan oleh Yati Sugiarti M, Hum. dan Isti Haryati, M.A. pada tahun 2009. Hasil penelitian tersebut menunjukkan hasil bahwa 1) adanya hubungan intertekstualitas antara Roman *Die Leiden Des Jungen Werther* karya J.W Goethe dan Roman *Die Neuen Leiden Des Jungen W* karya U. Plenzdorf. Hubungan itu terlihat dari adanya persamaan dan perbedaan dari kedua roman tersebut. Persamaan tersebut nampak dari motif-motif yang sama, seperti motif pemuda yang meninggalkan rumah untuk melarikan diri dari norma-norma yang mengungkungnya, motif pemuda yang mengalami kegagalan cinta karena mencintai wanita yang sudah bertunangan, motif kegagalan cinta yang berujung pada kematian. Perbedaan yang nampak

adalah penggambaran fisik tokoh, penggambaran kondisi sosial tokoh, karakter tokoh, latar kota yang berbeda-beda, latar waktu dan akhir cerita. 2) Roman *Die Neuen Leiden Des Jungen W* karya U. Plenzdorf sebagai teks yang meresepsi bersifat menanggapi roman *Die Leiden Des Jungen Werther* karya J.W Goethe yang diresepsinya. Plenzdorf telah menerima roman *Die Leiden Des Jungen Werther* terbukti dengan mengambil beberapa motif yang sama dari roman tersebut. Beberapa yang ditulisnya menunjukkan kreativitasnya yang disesuaikan dengan latar belakang sosial budayanya.

Penelitian lain yang relevan adalah penelitian yang dilakukan oleh Musfeptial, mahasiswa Magister Ilmu Sastra, Program Pasca Sarjana, Universitas Diponegoro, dengan judul “Transformasi Kaba ke Naskah Drama Studi Komparatif Kaba Minangkabau dan Naskah Drama *Malin Kundang* Karya Wisran Hadi”.

Berdasarkan pembahasan analisis yang telah dilakukan oleh Musfeptial terhadap teks *Malin Kundang*, dapat dirumuskan simpulan sebagai berikut.

- 1) Struktur teks drama *Malin Kundang* memperlihatkan sebuah struktur karya sastra baru yang berbeda dengan struktur teks kaba *Malin Kundang*. Dari bentuk teks, drama *Malin Kundang* terdiri atas lima babak. Masing-masing babak berisi teks utama dan teks penunjang atau teks samping, sedangkan teks kaba *Malin Kundang* terdiri atas tiga bagian, yaitu bagian pembuka cerita, bagian isi cerita, dan penutup cerita.
- 2) Bentuk-bentuk pentransformasian dari teks kaba ke teks drama meliputi bentuk:
  - a) Transformasi bahasa. Dari segi bahasa yang digunakan juga terjadi sebuah

transformasi. Pada kaba *Malin Kundang* medium bahasa yang digunakan adalah bahasa Minangkabau. Idiom-idiom yang digunakan merupakan idiom yang ada dalam ranah bahasa Minangkabau. Tidak demikian halnya dengan naskah drama *Malin Kundang*, medium bahasa yang digunakan adalah bahasa Indonesia. Karena menggunakan medium bahasa Indonesia, maka idiom bahasa yang digunakan adalah idiom bahasa Indonesia. Kesan sebagai hasil kreativitas sastra modern sangat tampak pada naskah drama *Malin Kundang*.

- b) Transformasi alur. Pada kaba *Malin Kundang* alur yang digunakan adalah alur maju atau progresif. Peristiwa-peristiwa dikisahkan secara runtut dan bersifat kronologis dari awal hingga akhir cerita. Sementara transformasi alur yang terjadi pada teks drama *Malin Kundang* memperlihatkan bahwa teks drama mempergunakan alur *flash-back* atau sorot balik.
- c) Transformasi tema. Teks kaba *Malin Kundang* bertemakan tentang kedurhakaan seorang anak terhadap ibu kandungnya. Transformasi yang terjadi pada teks drama ialah perubahan bentuk tema. Teks drama memiliki dua tema, yaitu tema mayor dan tema minor. Tema mayornya adalah sebuah sistem adat yang kaku membuat hancur sebuah rumah tangga, sedangkan yang menjadi tema minor adalah perpisahan orang tua berakibat terlantarnya kehidupan anak.
- d) Transformasi tokoh. Dari segi tokoh juga terjadi sebuah transformasi. Pada teks kaba tokoh yang dimunculkan yaitu tokoh Malin Kundang, Ibu, Nakhoda, dan Ambun Sori, sedangkan tokoh-tokoh yang dimunculkan

pengarang dalam naskah drama *Malin Kundang* yaitu, Ayah Malin Kundang, Ibu Malin Kundang, Malin Kundang, Puti Bungsu, dan Penyair.

- e) Transformasi latar. Latar tempat pada Kaba *Malin Kundang* adalah Pantai Air Manis, di kaki Gunung Padang dan daerah Bugis. Lain halnya dengan teks drama *Malin Kundang* latar tempat tidak ditampilkan secara jelas. Namun, dari keseluruhan cerita dan konflik yang muncul dalam cerita, serta nama tokoh yang dimunculkan, seperti nama *mamak* jelas menunjuk pada penyebutan yang khas di Minangkabau maka latar yang ditampilkan adalah Minangkabau secara umum.
- 3) Transformasi isi teks *Malin Kundang* sangat dipengaruhi oleh penerimaan pengarang terhadap teks yang ada sebelumnya. Penerimaan tersebut dilatarbelakangi oleh pandangan hidup dan keyakinan pengarang.

Ketiga penelitian tersebut memiliki keterkaitan dalam hal metode dan beberapa teori dengan penelitian yang sedang dilakukan oleh penulis. Sehingga dari teori-teori dan penelitian yang terdahulu, dapat disimpulkan, bahwa sastra perbandingan adalah analisis yang dilakukan terhadap dua atau lebih teks sastra dengan cara membandingkan, untuk menemukan persamaan, perbedaan, dan kemiripan di antara teks-teks tersebut agar dapat dipahami dengan lebih baik.

## **BAB III**

### **METODE PENELITIAN**

#### **A. Pendekatan Penelitian**

Penelitian ini adalah penelitian pustaka yang menggunakan teknik deskriptif kualitatif dan pendekatan intertektual. Penelitian ini akan mendeskripsikan bagaimana bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dan hubungan intertekstualitas antara kedua karya tersebut.

#### **B. Data Penelitian**

Data yang diambil dalam penelitian ini berupa frasa, klausa, kalimat, maupun alinea yang terangkum dalam ucapan, pikiran dan tingkah laku para tokoh pembentuk peristiwa yang mencerminkan adanya unsur bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dan hubungan intertekstualitas kedua teks drama tersebut.

#### **C. Sumber Data**

Penelitian ini adalah penelitian pustaka (*library research*), karena yang menjadi sumber data penelitian ini adalah buku atau pustaka. Sumber data dalam penelitian ini berupa teks drama berjudul *Der Gute Mensch Von Sezuan* karya Bertolt Brecht yang ada di dalam buku kumpulan karya Brecht berjudul *Sämtliche*

*Stücke in einem Band von Bertolt Brecht*, yang diterbitkan oleh Komet pada tahun 2002, dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno yang digarap dalam pementasan Teater Koma produksi ke 71 pada tahun 1992. Peneliti ini mengambil teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dari Pustaka Kumpulan Naskah Teater Garasi, Yogyakarta, karena tidak dipublikasikan secara luas melalui penerbit.

#### **D. Pengumpulan Data**

Pengumpulan data dilakukan dengan cara teknik pembacaan intensif dan pencatatan. Masing-masing cerita yang dijadikan sumber data dibaca berulang-ulang dan diamati dengan cermat sampai ditemukan hal - hal yang didalamnya terkandung unsur-unsur yang mencerminkan bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dan hubungan intertekstualitas kedua teks drama tersebut. Data-data yang diperoleh kemudian dicatat dalam sebuah tabel.

#### **E. Instrumen Penelitian**

Ciri-ciri penelitian kualitatif adalah peneliti (orang) sebagai instrumen penelitian (Moleong, 1995:91). Maka dalam penelitian ini instrumen yang digunakan adalah pengetahuan peneliti, untuk menentukan data yang mencerminkan bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dan hubungan intertekstualitas kedua teks drama tersebut.

## **F. Validitas dan Reliabilitas**

### **a) Validitas Data**

Validitas yang digunakan dalam penelitian ini adalah validitas semantik yaitu dengan melihat seberapa jauh data dapat dimaknai sesuai dengan konteksnya. Selain itu, data yang diperoleh dikonsultasikan kepada ahli (*expert judgement*) dalam hal ini adalah Pembimbing I dan II.

### **b) Reliabilitas Data**

Jenis reliabilitas yang digunakan adalah intrarater, interrater dan verivikasi. Reliabilitas intrarater dilakukan dengan membaca dan meneliti unsur-unsur fakta dan tema teks drama secara berulang-ulang. Reliabilitas interrater dilakukan dengan cara mendiskusikan hasil penelitian dengan dosen pembimbing dan teman sejawat. Melalui diskusi tersebut diperoleh konsensus tentang data yang diamati. Verivikasi adalah mengkonsultasikan data yang diamati dengan para ahli dibidangnya.

## **G. Analisis Data**

Analisa data dilakukan dengan teknik kategorisasi dan komparasi. Teknik kategorisasi dipergunakan untuk mengelompokkan data tiap unsur fakta dan tema cerita ke dalam kategori-kategori yang sejenis.

Data yang telah dikelompokkan sesuai kategori yang sejenis dari analisis teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* diperbandingkan dengan data yang

terdapat dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-kupu*. Perbandingan dimaksudkan untuk: (1) melihat bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno, (2) hubungan intertekstualitas teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dan teks drama *Der gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht.



## BAB IV

### TRANSFORMASI TEKS DRAMA *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN* KARYA BERTOLT BRECHT DALAM TEKS DRAMA *TIGA DEWA* DAN *KUPU-KUPU* KARYA NANO RIANTIARNO

#### A. Deskripsi teks Drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dan *Tiga Dewa* dan *Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno

##### 1. Deskripsi Naskah Drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht

*Der gute Mensch von Sezuan* adalah *masterpieces* dari parable Brecht dan merupakan ekstraksi atas konsep teater epik yang ia pelopori. Karya ini mulai ditulis dalam masa pengasingan Brecht. Pada tahun 1933, ketika Adolf Hitler berkuasa, Brecht mendapatkan kecaman karena tulisan-tulisan patriotik dan pernyataan anti-Nazinya. Akhirnya Brecht menjalani pengasingan selama 15 tahun dengan berpindah-pindah negara. Pemberhentian pertamanya bersama dengan anak dan istrinya adalah Austria, kemudian Cekoslovakia, Swiss, Perancis, Denmark, Swedia, Finlandia, dan akhirnya dengan kereta api TRANS-SIBERIA menyeberang Uni Soviet menuju ke Amerika Serikat pada tahun 1941. Meskipun telah berpindah-pindah ancaman perang selalu menghantuinya, beban keluarga dan tekanan ekonomi juga menjadi semakin berat baginya. Namun, dalam tahun-tahun sulit itulah justru Brecht menyelesaikan beberapa karya besarnya, antara lain, *Leben des Galilei* (1938-1939), *Mutter Courage and ihre Kinder* (1939), *Der Gute Mensch von Sezuan* (1938-1940), *Das Verhör des Lukullus* (1939 – 1940) dan *Kaukasische Kreidekreis* (1943-1945). Jarak antara keberadaannya di pengasingan dengan negaranya seolah memberikan waktu yang eksklusif baginya untuk melihat kembali gagasan-gagasannya dengan perspektif

yang lebih luas (Styan, 1981: 150).

Mengimitasi dari metode stilisasi tingkat tinggi drama Jepang dan Cina, Brecht bergerak dari fokus sejarah dalam *Mutter Courage und ihre Kinder* dan biografi dalam *Leben des Galilei* ke arah cerita fiksi yang membahas mengenai moral dan bagaimana kebaikan dapat bertahan di dunia yang korup. Maka kemudian lahirlah karya *Der gute Mensch von Sezuan* yang ditulis dalam masa perang ketika konflik antara baik dan buruk menjadi semakin kompleks dan hasil tulisan ini tidak terprediksi. Menemukan kompromi terlalu banyak dalam pembatasan era sejarah tertentu atau subjek biografi, Brecht mencari pendekatan yang berbeda. Apa yang dilakukan Brecht dalam *Der Gute Mensch von Sezuan* adalah bentuk pembebasan diri Brecht dari keterbatasan yang ditetapkan oleh waktu tertentu, tempat, atau biografi. Karya ini merupakan rangkuman pernyataan Brecht tentang psikologi manusia, keadaan manusia dan perilaku-prilaku dramatis mereka pada waktu itu. *Der Gute Mensch von Sezuan* dijadikan Brecht sebagai alat demonstrasi sikap perlawanan terhadap pergerakan sosialis dan fasisme Jerman era kekuasaan NAZI (Styan, 1981: 161).

*Der Gute Mensch von Sezuan* adalah teks drama 10 adegan yang diawali dengan prolog dan diakhiri dengan epilog. Konsep pertamanya adalah cerita tentang prostitut yang menyamar menjadi lelaki. Ia berpijak pada situasi di Jerman di mana pada saat itu ada hubungan sosiologi ekonomi yang sangat erat antara prostitusi dengan sistem kapitalisme. Brecht mentransformasikan situasi tersebut ke dalam elemen drama Jepang dan Cina. Menurut Brecht, drama Asia memiliki kekuatan untuk mewujudkan anti ilusi, anti naturalistik dan itu sangat sesuai

dengan prinsip teater epik yang sedang ia kembangkan (Styan, 1981: 162).

*Der Gute Mensch von Sezuan* menampakkan ketertarikan Brecht pada sejarah materialistik berupa fakta-fakta yang diartikulasikan sebagai moralitas kontemporer dan altruisme dalam sistem sosial. Karya ini mengimplikasikan sistem-sistem komunal (politik, ekonomi, sosial) yang carut marut karena adanya kekeliruan dalam moral masyarakatnya. Brecht menekankan dimensi patriarki dalam kapitalisme dengan menghadirkan Shui Ta, kepribadian maskulinitas yang mampu mempengaruhi dan mendapatkan apapun yang ia mau tanpa pemikiran dan kompromi terhadap nilai kebaikan yang diukur dari “tidak pernah berkata tidak untuk berbuat segala sesuatu bagi orang lain”.

Brecht menulis karya ini bersama dengan Margarete Steffin dan Ruth Berlau pada tahun 1938 sampai dengan 1943, ketika Brecht berada di Denmark, Swedia dan Finlandia. Steffin adalah aktor, penulis dan penerjemah dari Jerman, yang saat itu bekerja sebagai sekretaris Brecht, sementara Berlau adalah aktor, penulis, sutradara dan fotografer dari Denmark. Karya ini kemudian diterjemahkan oleh Eric Bentley untuk kebutuhan pementasan, dan hasilnya teks nonliteral menjadi lebih populer. Perubahan tersebut disetujui oleh Brecht pada tahun 1956 (Martin dan Bial, 2000: 180).

Karya Bertolt Brecht, *Der Gute Mensch von Sezuan* menjadi sangat populer karena tema yang diangkat sangat universal. Banyak kritikus percaya bahwa karya ini merupakan salah satu contoh terbaik dari teater epik Brecht karena menantang penonton. Meskipun sebenarnya Brecht telah menjalani proses gagasan penciptaannya pada awal tahun 1920 –an, tetapi yang tercatat dalam sejarah literal

pengkaryaan karya ini adalah antara tahun 1939-1943 selama masa pengasingannya. Brecht sendiri berusaha mementaskan naskah ini di Amerika Serikat pada tahun 1941 tetapi hal itu tidak terlaksana sampai pada akhirnya terwujud pementasan pertama di Zurich Schauspielhaus, Zurich, Swiss pada tanggal 4 Februari 1943. Dan setelahnya, drama ini diproduksi di seluruh Eropa pada 1940-an. Produksi berbahasa Inggris pertama dari *Der Gute Mensch von Sezuan* di Amerika Serikat berlangsung di *Theater Eldred Cleveland* atau *Hamline University di St Paul, Minnesota*, pada tahun 1948. Banyak perguruan tinggi Amerika dan universitas memproduksi karya ini. *Der Gute Mensch von Sezuan* pertama kali diproduksi secara profesional di Kota New York pada tahun 1956-an, tak lama setelah kematian Brecht .

*Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht terus digarap di seluruh dunia sampai hari ini, karena menjadi sebuah perumpamaan modern tentang masalah dasar manusia: bagaimana menjadi orang yang baik, uang sebagai pusat kehidupan, dan pembagian kelas-kelas sosial.

## **2. Deskripsi teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno**

*Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* adalah teks drama karaya Nano Riantiarno, sastrawan sekaligus sutradara Teater Koma yang berbasis di Jakarta. *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* dipentaskan oleh Teater Koma pada tanggal 27 Juni sampai dengan 12 Juni 1992 sebagai produksi ke 71. Nano memiliki ketertarikan yang mendalam pada naskah-naskah drama Brecht. Sebelum *Der Gute Mensch von Sezuan*, ia telah menyadur *Die Dreigroschenoper* menjadi teks drama *Opera Ikan*

*Asin* dan dipentaskan oleh Teater Koma pada tahun 1983 di Teater Tertutup TIM dan Graha Bhakti Budaya. Bahkan kini ia tengah menyiapkan saduran karya Brecht yang ketiga, *Mutter Courage und ihre Kinder* menjadi teks drama berjudul *Ibu* untuk produksi Teater Koma yang rencananya akan dipanggungkan pada bulan November 2013 (<http://www.arsipbudayanusantara.or.id/works/detail/51>).

Teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* digarap oleh Nano pada masa restropeksinya ketika ia memutuskan untuk sejenak undur diri dari dunia teater karena adanya peristiwa empat kali larangan pementasan *Sampek Engtay* di Medan (1989) , pementasan *Sukses* (1990), *Opera Keco* (1990), bahkan pementasan *Opera Keco* di Jepang dibatalkan. Nano memang dikenal sebagai seniman yang getol melakukan kritik terhadap rezim Orde Baru melalui keseniannya. Tidak hanya mengalami sabotase pada pementasan teater, ia juga mengalami tekanan politik karena beberapa kali diinterogasi oleh pihak berwajib. Masa restropeksi Nano tidak berlangsung begitu lama, pada tahun 1991 ia kembali hadir sebagai penulis naskah lakon dan sutradara dalam pementasan *RSJ* dan kemudian disusul *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* di tahun 1992 (Prihatmoko, Joko J, *Media Wawasan*, 27 Juni 1992, hal. 3-9).

Proses kelahiran teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* melalui beberapa tahap sambutan. Pada awalnya Tuti Indra Malaon menyadur teks drama *The Good Person of Szechuan* versi bahasa Inggris *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht kedalam judul *Perempuan Pilihan Dewa*. Namun tidak diketahui nama penerjemah teks drama versi bahasa Inggris tersebut. Kemudian Nano mengembangkan teks drama tersebut lebih jauh lagi (Prihatmoko, Joko J, *Media*

*Wawasan*, 27 Juni 1992, hal. 3-9).

Para kritikus teater merasakan terjadi perubahan pada gaya ekspresi Nano dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Potret sosial tidak lagi direkam dan disajikan secara telanjang. Pengajuan kritik melalui banyolan-banyolan lokal seperti pada teks-teks drama sebelumnya hampir tidak lagi ada, namun menekankan pada eksplorasi artistik pada penggunaan simbol untuk merepresentasikan hubungan antara persoalan-persoalan subtil moralitas, kemanusiaan dan konstruksi sistem politik dan ekonomi yang lebih besar (*Jawa Pos*, 24 Juni 1992, hal.8).

Proses yang dilalui Nano dan tim produksi Teater Koma untuk mewujudkan pementasan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* cukup berat. Mereka harus berurusan dengan birokrasi pemerintahan berhubungan dengan perizinan pementasan, karena Nano Riantiarno bersama dengan teks drama dan Teater Koma telah mendapatkan perhatian khusus yang dinilai sebagai ancaman subversive bagi Orde Baru. Rangkaian birokrasi yang harus mereka lalui adalah sebagai berikut:

- a) Tanggal 8 Oktober 1991, pihak Gedung Kesenian Jakarta yang direncanakan akan menjadi tempat pementasan berhasil mendapatkan “Surat Daftar Ulang Izin Usaha Penyelenggaraan Pertunjukan Kesenian/Hiburan” terhitung mulai tanggal 25 Oktober 1991 sampai dengan 24 Oktober 1992, yang ditandatangani oleh Bambang Sungkono, Kepala Dinas Pariwisata Ibukota Jakarta.
- b) 21 Oktober 1991 turun “Surat Izin Pementasan” dari kepala Kepolisian

Daerah Metro Jaya. Pada saat itu yang menjabat sebagai Kadit Intelpam adalah Drs. K. Soebono Adi.

- c) 24 Januari 1992, “Surat Keterangan Penilaian Pagelaran Kesenian/Hiburan” diturunkan oleh Pemerintah Daerah Khusus Ibukota Jakarta” ditandatangani oleh Drs. Soeparmo, Kepala Dinas Kebudayaan DKI Jakarta.
- d) 13 Februari 1992, pukul 12:00 WIB, Nano Riantiarno dan tim produksi Teater Koma menyelenggarakan pertemuan teater dengan instansi terkait perihal pagelaran *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* di Gedung Kesenian Jakarta. Tercatat pertemuan tersebut selain beberapa anggota Teater Koma juga dihadiri oleh sejumlah nama dari Dinas Pariwisata, Intel Polda Metro Jaya, Intel Kejati DKI Jakarta, Direktorat Sosial Politik, dan Dinas Kebudayaan.
- e) Dua minggu setelah pertemuan teater tersebut, yakni pada tanggal 27 Februari 1992, tim produksi *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* mendapatkan surat rekomendasi dari Direktorat Sosial Politik DKI Jakarta yang menyatakan bahwa pada prinsipnya mereka menyetujui permohonan ijin pementasan dengan empat catatan; mendapatkan ijin dari Bakorstanasda Jaya, Kadit Intelpam Polda Metro Jaya, mentaati ketentuan yang berlaku, tidak menggunakan dialog maupun kostum cina/Mandarin.
- f) Tanggal 3 Maret 1992, pihak Gedung Kesenian Jakarta sebagai *venue* atau tempat diselenggarakan pementasan mengirimkan surat permohonan ijin pementasan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* kepada Kapolda Metro Jaya dan dilampiri dengan surat rekomendasi dari Direktorat Jendral Sosial Politik.
- g) Tanggal 19 Juni 1992, ketua BAKORSTANAS (Badan Koordinasi Bantuan

Pemantapan Stabilitas Nasional) DKI Jakarta melayangkan surat rekomendasi perijinan kepada Kapolda Metro Jaya.

- h) Tanggal 20 Juni 1992, satu minggu sebelum pementasan turunlah surat ijin pementasan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* dari Kepolisian Negara Republik Indonesia Daerah Metropolitan Jakarta Raya.

Meskipun harus melalui birokrasi yang cukup rumit, tim produksi *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* tetap mengambil resiko untuk berspekulasi. Mereka tetap melakukan publikasi dengan berbagai media meskipun surat ijin pementasan belum didapatkan dari Kepolisian Negara Republik Indonesia Daerah Metropolitan Jakarta Raya.

Kegigihan Nano bersama dengan tim produksi untuk memperjuangkan pagelaran *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* didasari pada kegelisahan dan keinginan untuk terus membaca jaman sembari berikhtiar mengerakkan perubahan melalui kesenian. Seperti yang tertera pada beberapa tulisan kritik seni alasan pemilihan teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karena intisari karya Bertolt Brecht ini mampu menembus batas waktu dan geografi. Bagi Nano masalah moral berlaku di mana pun juga. Hal itu merupakan esensi keberadaan manusia. Pertanyaan mencari kebahagiaan adalah masalah mendasar bagi manusia (*Jawa Pos*, 24 Juni 1992, hal.8)

*Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* adalah drama dua babak yang terdiri dari sembilan belas adegan dan diakhiri dengan epilog. Drama ini bercerita tentang tiga dewa yang turun ke Bumi untuk mencari orang baik. Meskipun sudah berhari-hari mereka melakukan pengembaraan di Bumi, mereka belum juga menemukan



apa yang mereka cari. Sebelumnya, mereka menganggap bahwa Bumi adalah tempat berkumpulnya orang baik. Ketika mereka hampir putus asa, Wang si penjual air yang membantu mereka mencari penginapan mempertemukan mereka dengan orang baik bernama Sente. Mereka begitu senang karena misi mereka mencari orang baik berhasil. Tetapi ternyata, Sente yang mereka nilai sebagai orang baik itu hanyalah seorang pelacur. Untuk mengubah hidupnya dan orang-orang disekitarnya, ia harus menyamar menjadi laki-laki bernama Suta, yang ia tempatkan sebagai saudara sepupunya. Suta adalah alteregonya, yang berkepribadian sangat berbeda dengan dirinya. Ia menyikapi segala sesuatu dengan cara yang tidak mungkin dilakukan oleh Sente.

Pagelaran *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* oleh teater Koma berjalan lancar tanpa berujung pada pencekalan pihak berwajib yang digerakkan oleh rezim Orde Baru. Meskipun sebenarnya karya ini berisi banyak reportase kritik sosial yang disuarakan kepada khalayak. Respon dan apresiasi publik nampak begitu besar dari ramainya penonton dan adanya ulasan pementasan di berbagai media masa.

## **B. Analisa Struktural Teks Drama *Der Gute Mensch von Sezuan* Karya Bertolt Brecht dan Teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* Karya Nano Riantiarno**

### **1. Analisa Struktural Teks Drama *Der Gute Mensch von Sezuan* Karya Bertolt Brecht**

#### **a. Alur (*Handlung*) dalam Teks Drama *Der Gute Mensch von Sezuan* Karya Bertolt Brecht**

Alur dalam teks drama ini berliku-liku mulai dari bagian awal yakni *Vorspiel* atau prolog, bagian tengah terdiri dari 10 adegan dan 7 *Zwischenspiel* atau selingan dan diakhiri dengan epilog.

*Vorspiel* atau prolog dimulai dengan monolog Wang, si penjual air. Ia menceritakan kepada khalayak prihal gambaran sosial ekonominya. Ia juga mengutarakan kabar bahwa ia mendengar beberapa petinggi dewa sedang mengunjungi daerah-daerah karena mendengar keluhan orang-orang dan Sezuan menjadi salah satu tujuannya. Wang telah menunggu selama tiga hari di gerbang kota agar ia menjadi orang pertama yang menyambut mereka. Malam itu datanglah para dewa dan Wang menjadi orang pertama yang menyambutnya. Dewa meminta Wang untuk membantu mereka mencari penginapan karena malam semakin larut. Beberapa kali Wang mengetuk pintu rumah-rumah warga, tetapi semuanya menolak dan memaki-maki Wang.

Wang mendatangi Shen Te, seorang pelacur muda yang sedang menunggu pelanggannya. Shen Te akhirnya memperbolehkan para dewa bermalam di kamarnya yang sempit. Keesokan harinya sebelum pergi, para dewa berterimakasih kepada Shen Te atas kebaikan hatinya mengizinkan mereka menginap. Shen Te mempertanyakan kembali pernyataan para dewa yang menyebutnya sebagai orang baik, karena pada kenyataannya ia hanyalah seorang pelacur. Pilihan hidup semacam itu ia tempuh hanya sekedar untuk bertahan hidup di dunia yang semakin carut marut. Shen Te mengeluh, meskipun sudah melanggar satu atau dua perintah dewa kehidupannya tidak sepenuhnya tertolong. Setelah berunding, para dewa memutuskan untuk memberi uang sewa kamar kepada Shen Te. Sembari berpesan kepada Shen Te untuk terus menjadi orang baik, para dewa pun pergi.

Adegan 1 dimulai dengan monolog Shen Te, menjelaskan kepada penonton

bahwa para dewa telah memberinya uang. Uang tersebut bernilai cukup besar baginya. Dengan uang itu, Shen Te mengubah hidupnya dan melakukan lebih banyak kebaikan untuk orang-orang disekitarnya. Ia keluar dari pelacuran dan membeli toko tembakau dari nyonya Shin. Namun, kebaikan Shen Te menjadi bomerang baginya, karena orang-orang yang berada disekitarnya sangat oportunis. Mereka memanfaatkan dan bahkan memeras Shen Te. Hal itu mulai terjadi ketika nyonya Shin yang sekarang sudah tidak memiliki usaha apapun, datang kepada Shen Te meminta uang dan beras. Kemudian, datang sekeluarga gelandangan minta dikasihani, diijinkan tinggal dan makan di rumah Shen Te. Seorang tukang kayu menuntut seratur dolar perak untuk rak toko yang ternyata belum dibayar oleh pemilik toko sebelumnya. Orang tua anggota keluarga gelandangan pun berceloteh, sebentar lagi Shen Te akan bangkrut kalau ia bersikap terlalu baik, lebih baik ia berbohong kepada semua orang bahwa toko tembakau ini adalah milik sepupunya yang sangat ketat dalam urusan keuangan, sehingga tidak akan ada orang yang datang meminta uang semaunya sendiri. Semua keluarga gelandangan riuh mendukung kebohongan itu.

*Zwischenspiel* menghadirkan kembali tokoh Wang yang sedang bersembunyi, karena merasa bersalah kepada para dewa atas kegagalannya mencari penginapan pada malam pertama dewa-dewa tiba di Sezuan. Para dewa pun menemukannya, mereka menjelaskan bahwa Wang tidak perlu bersembunyi karena malam itu Shen Te telah memberikan penginapan. Para dewa meminta Wang kembali ke kota untuk mengawasi Shen Te yang baik, supaya Wang bisa melaporkan keadaannya setiap saat kepada para dewa.

Adegan 2 dimulai dengan kemunculan Shui Ta. Semua orang terkejut karena sosok fiktif yang mereka guraukan benar-benar hadir di hadapan mereka. Shui Ta meminta semua gelandangan yang menginap di toko tembakau Shen Te pergi. Sikap Shui Ta yang mengaku sebagai sepupu Shen Te sangat bertolak belakang dengan Shen Te. Bahkan dengan mudahnya ia memenangkan negosiasi dengan tukang kayu dan bahkan menjalin persahabatan dengan Polisi. Polisi memberi saran kepada Shui Ta untuk menikahkan Shen Te dengan orang kaya agar kehidupannya terjamin.

Pada adegan 3 muncul tokoh bernama Yang Sun, seorang pemuda yang tengah mencoba bunuh diri di sebuah taman karena putus asa. Dia adalah seorang pilot menganggur. Shen Te menghampiri pemuda itu, mengajaknya bercakap-cakap tentang kehidupan. Akhirnya Yang Sun mengurungkan niat bunuh dirinya dan keduanya saling jatuh hati.

Pada *Zwischenspiel* kali ini Wang tertidur dalam pipa saluran pembuangan, tempat di mana ia tinggal. Para dewa muncul dalam mimpinya. Wang bercerita kepada para dewa bahwa Shen Te masih tetap baik hati karena ia bersedia membeli airnya meskipun hari itu hujan. Namun, beberapa saat ini Shen Te tidak selalu bisa berbuat baik karena dirinya sendiri kesusahan dan minta bantuan kepada sepupunya yang bernama Shui Ta. Ia juga mengatakan kepada para dewa bahwa Shen Te sedang jatuh cinta.

Adegan 4 dimulai dengan percakapan antara gelandangan perempuan dan nyonya Sin yang sedang mempergunjingkan Shen Te yang tidak pulang semalaman. Kemudian terdengar keributan antara Shu Fu, si tukang cukur dan

Wang yang mencoba menjual air ke pelanggan Shu Fu. Ia merasa terganggu dan mengejar Wang keluar dari tokonya. Ia memukul tangan Wang dengan alat pengeriting rambut logam yang panas dan tangan Wang pun terluka parah. Sementara itu, Shen Te yang sedang jatuh cinta, pergi ke toko untuk membeli syal. Kakek dan nenek penjual karpet mengetahui kesulitan yang sedang mendera Shen Te. Mereka berdua menawarkan pinjaman uang sebesar 200 dolar perak untuk membayar sewa rumah dan akhirnya Shen Te menerimanya. Ketika kembali ke toko tembakaunya, Shen Te bertemu Wang yang tangannya sedang terluka parah. Shen Te menyarankan Wang untuk segera berobat dan nyonya Sin mengusulkan agar Wang melaporkan Shu Fu ke polisi agar mendapatkan uang ganti rugi. Untuk itu Wang butuh saksi. Shen Te membantu Wang mencari saksi, namun tidak ada seorang pun yang bersedia menjadi saksi meski banyak di antara mereka yang melihat kejadiannya secara langsung. Atas sikap orang-orang tersebut Shen Te merasa sangat sedih dan kecewa, akhirnya ia menyediakan diri menjadi saksi palsu. Wang bergegas pergi karena tangan terasa semakin sakit. Nyonya Yang, Ibu Yang Sun, masuk dan memberitahu Shen Te bahwa anaknya mendapatkan tawaran pekerjaan sebagai penerbang, tetapi ia masih harus membayar lima ratus dolar perak. Dikarenakan rasa cintanya yang mendalam kepada Yang Sun, Shen Te menyerahkan 200 dolar perak, uang pinjaman dari kakek nenek penjual karpet yang seharusnya ia pergunakan untuk membayar sewa rumah dan mencoba untuk mencari kekurangannya. Nyonya Yang pergi, kemudian disambung dengan *Zwischenspiel* penghubung antara adegan 4 dan 5 berisi adegan Shen Te bernyanyi, masuk kedalam kamar, membawa topeng dan pakaian Shui Ta.

Adegan 5, Shui Ta duduk di meja toko sambil membaca Koran dan sama sekali tidak memperdulikan nyonya Shin, yang membicarakan desas-desus mengenai ketertarikan Shu Fu kepada Shen Te. Yang Sun datang mencari Shen Te, ia bermaksud meminta 300 dolar perak yang pernah dijanjikan Shen Te kepada ibunya. Setelah menjelaskan bahwa Sun membutuhkan uang 500 dolar perak untuk mendapatkan pekerjaan, Shui Ta setuju membantu mewujudkan impian orang yang dicintai Shen Te dengan menjual seluruh aset toko tembakau. Namun, pada akhirnya Shui Ta membatalkan penjualan toko tembakau karena mengetahui niat buruk Yang Sun yang hanya memeras dan mengkhianati cinta Shen Te. Yang Sun pergi dan datanglah Shu Fu menyampaikan penawaran kepada Shui Ta agar Shen Te sudi memakai gedung kosongnya untuk menampung para tuna wisma yang selama ini Shen Te tanggung. Tak lama kemudian Wang datang bersama polisi, mencari Shen Te untuk menjadi saksi kekerasan yang terjadi terhadap Wang oleh Shu Fu. Shui Ta menjelaskan kepada polisi bahwa sebenarnya Shen Te tidak melihat kejadian tersebut secara langsung. Wang kecewa pada Shui Ta, lalu ia pergi. Shu Fu mengundang Shui Ta makan malam bersama untuk membicarakan perihal pertunangannya dengan Shen Te. Mulai saat itu Shu Fu meminta orang-orang yang selama ini ditolong Shen Te untuk menempati bagian belakang bangunan di seberang lapangan ternak miliknya dan mulai sekarang mereka adalah tanggungannya. Siapa pun yang menjatuhkan Shen Te akan diusir oleh Shu Fu. Yang Sun datang. Shu Fu bercerita kepada Yang Sun bahwa ia dan Shen Te telah bertunangan. Mendengar hal itu Yang Sun sangat terkejut. Shen Te kemudian muncul dan menjelaskan kepada Yang Sun bahwa Shui Ta tidak

merestui hubungan mereka, oleh karena itu hubungan mereka harus berakhir. Terlebih lagi yang harus dipikirkan oleh Shen Te saat ini adalah menolong orang-orang disekitarnya dengan bantuan Shu Fu. Yang Sun merayu Shen Te untuk membatalkan pertunangannya dengan Shu Fu dan kembali kepadanya. Mendengar rayuan Yang Sun, hati Shen Te pun melemah, seketika itu juga ia berubah pikiran. Melihat hal itu, Shu Fu panik dan bergegas mencari Shui Ta untuk mendapatkan bantuan. *Zwischenspiel* kali ini menampilkan Shen Te yang tengah berada di dalam perjalanan menuju ke tempat di mana dia akan melangsungkan pernikahannya dengan Yang Sun. Ia bercerita kepada khalayak mengenai pengalaman buruk dalam hidupnya.

Adegan 6 berlatar ruang makan yang terpisah dari sebuah restoran murahan di luar kota. Shen Te berada ditengah-tengan tamu pernikahannya. Yang Sun dan ibunya keluar dari kerumunan. Sun bercerita kepada ibunya bahwa Shen Te menolak untuk menjual tokonya, karena masih punya tanggungan hutang kepada kakek dan nenek penjual karpet sebesar 200 dolar perak, dan Shen Te meminta uang 200 dolar perak yang pernah diberikannya kepada ibu Sun dikembalikan. Yang Sun merasa hubungannya dengan Shen Te sudah tidak ada gunanya lagi. Mereka menunda pernikahan selama 15 menit karena harus menunggu sampai Shui Ta datang. Shen Te berusaha menjelaskan kepada Yang Sun bahwa sepupunya tidak akan datang, namun Yang Sun dan ibunya bersikeras menunggu Shui Ta. Sampai pada akhirnya penghulu undur diri karena harus memimpin upacara pernikahan ditempat lain. Para tamu yang sudah terlalu lama menunggu tidak lagi bisa bersabar, mereka pun pergi. Shen Te menunduk, Yang Sun dan

ibunya memandang ke arah pintu, berharap melihat Shui Ta.

*Zwischenspiel*, dewa-dewa datang ke dalam mimpi Wang. Wang menceritakan kegagalan kisah cinta Shen Te dikarenakan kepatuhannya kepada para dewa untuk tetap mengutamakan berbuat baik kepada orang-orang disekitarnya. Ia meminta dewa-dewa turun tangan membantu Shen Te, tetapi karena pengalaman buruk salah satu dewa yang celaka karena meleraikan perkelahian mereka menolak. Mereka masih yakin bahwa Shen Te akan mampu menolong dirinya sendiri.

Adegan 7, keadaan Shen Te semakin terpuruk karena dia tidak bisa menyelamatkan toko tembakaunya. Shu Fu datang ketika Shen Te dan nyonya Sin mengambil baju di jemuran dan menyerahkan cek yang sudah ia tandatangani, mempersilakan Shen Te untuk mengisi nominalnya sesuka hati dan kemudian ia pergi. Shen Te mengumpulkan cucian sambil terhuyung-huyung dan nyonya Sin mencurigai itu gejala kehamilan. Shen Te merasakan perutnya dan muncul rasa bahagia, ia berimajinasi seolah anak yang ia kandung sudah lahir dan mereka bercengkrama. Wang si tukang air datang membimbing seorang anak dan melihat Shen Te sambil terheran-heran. Wang menceritakan bahwa anak kecil yang ia bawa adalah anak tukang kayu, karena bangkrut si tukang kayu sering mabuk-mabukan sementara anaknya berkeliaran dan kelaparan. Ketika Shen Te duduk menemani anak tukang kayu, orang tua yang dulu pernah tinggal di tokonya datang bersama keponakannya membawa beberapa karung tembakau. Mereka menitipkan tembakau tersebut kepada Shen Te dan meminta dia merahasiakan status kepemilikannya. Shen Te masuk ke dalam toko mengantar orang tua



tersebut menyimpan tembakau di ruang belakang. Ketika kembali ke depan, Shen Te melihat anak tukang kayu mengorek-orek tempat sampah, menemukan sesuatu dan kemudian memakannya. Melihat hal itu hati Shen Te menjadi sangat pedih. Shen Te pun beranjak pergi, kembali mengenakan topeng dan pakaian Shui Ta. Nyonya Sin datang dan memandangnya sambil keheranan. Datang dua orang yang mengadu bahwa bedengan tuan Shu Fu kotor dan bau, sama sekali tidak layak untuk tempat tinggal. Mereka mencari Shen Te meminta bantuan untuk memecahkan masalah itu. Datanglah Wang bersama dengan tukang kayu yang mengandeng dua anaknya yang lain. Tukang kayu bercerita bahwa ia sangat senang karena ada tempat tinggal baru untuk bernaung, yakni gudang Shu Fu dan semua itu adalah berkat Shen Te. Shui Ta masuk dan bertanya ke orang-orang kenapa mereka berkumpul di toko Shen Te. Wang menjelaskan bahwa Shen Te telah berjanji mencarikan mereka tempat tinggal di gudang milik Shu Fu. Shui Ta menyanggah perkataan Wang dan menjelaskan bahwa gudang Shu Fu akan dipakai untuk keperluan yang lain. Selain itu Shui Ta juga mengatakan bahwa Shen Te telah pergi keluar kota, sehingga tidak akan ada lagi makan cuma-cuma untuk yang tidak bekerja, setiap orang akan diberi kesempatan maju dengan terhormat dalam pekerjaannya. Shui Ta menawarkan pekerjaan yang sudah disediakan oleh Shen Te kepada semua orang. Akhirnya dengan terpaksa semua orang mengikuti perkataan Shui Ta. Sebelum berangkat ke gudang Shu Fu, Shui Ta bertemu dengan nyonya Mi Tzü dan membatalkan penjualan toko tembakau Shen Te, karena dia memiliki cek dengan nilai nominal 10.000 dolar perak yang ditandatangani oleh tuan Shu Fu. Bahkan ia berjanji kepada nyonya Mi Tzü akan

melunasi uang sewa selama 6 bulan sore itu. Tukang kayu dan penggangan keluar sambil memanggul karung-karung tembakau. Ipar perempuan melihat karung-karung itu, akhirnya ia mengenali bahwa karung-karung itu adalah milik keluarganya. Shui Ta menyanggah dan mengatakan bahwa karung tembakau itu adalah miliknya karena ada di dalam kamar tokonya. Shui Ta dan semua orang pergi ke rumah tuan Shu Fu.

Pada *Zwischenspiel* kali ini, Wang dalam mimpinya melapor kepada para dewa tentang kekhawatirannya terhadap Shen Te. Dia mengatakan bahwa di dalam mimpinya ia melihat Shen Te kesusuahan dan hendak bunuh diri. Wang meminta para dewa untuk membantu menyelamatkan keadaan Shen Te dengan memberikan kelonggaran dalam menjalankan ajaran kebaikan, misalnya kemauan baik saja sudah cukup tidak perlu kasih sayang, keadilan cukup berdasar pada hati nurani bukan berdasar hukum. Namun konsep kebaikan yang ditawarkan oleh Wang dibantah oleh para dewa.

Adegan 8, di pabrik tembakau Shui Ta nyonya Sun datang memohon kepada Shui Ta untuk mencabut pengaduannya ke pengadilan terkait dengan tuduhan penggelapan uang 200 dolar kepada Yang Sun. Shui Ta menawarkan kepada nyonya Sun, jika Yang Sun tidak mau dipenjara maka ia harus bekerja di pabrik tembakaunya. Yang Sun dan ibunya setuju menerima tawaran Shui Ta, Sun pun bekerja di pabrik tembakau. Di pabrik, Yang Sun menunjukkan etos dan kejujuran dalam bekerja. Ia dipromisikan naik jabatan menjadi mandor. Para pekerja pabrik bernyanyi. Setelahnya, nyonya Yang bercerita kepada penonton bahwa Shui Ta telah berjasa besar karena mampu mengubah Yang Sun menjadi lebih baik.

Waktu telah berlalu sebelum masuk ke adegan 9. Keadaan Shui Ta semakin lemah karena sebenarnya Shen Te hamil selama penyamaran. Suami istri penjual karpet datang dan bertanya kepada Shui Ta mengenai keberadaan Shen Te, karena mereka ingin berterimakasih atas pengembalian 200 dollar perak. Shui Ta mengelak dengan menjawab bahwa ia tidak tahu di mana sekarang Shen Te berada. Dialog nyonya Shin dan Shui Ta sudah menunjukkan tanda-tanda bahwa sebenarnya nyonya Shin tahu bahwa Shui Ta dan Shen Te sebenarnya adalah satu orang yang sama. Ia juga tahu tentang beban kehamilan Shen Te dalam penyamarannya. Yang Sun datang dan terheran-heran ketika melihat Shui Ta dalam pelukan nyonya Shin. Nyonya Shin hanya tersenyum dan pergi. Yang Sun sempat menyindir kejadian tadi dan langsung mengubah arah pembicaraan ke urusan pekerjaan. Wang masuk dan mengungkapkan dugaan-dugaan tentang keberadaan Shen Te dan mengungkapkan kehamilan Shen Te di depan Yang Sun. Selepas kepergian Wang, Shui Ta bergegas masuk ke dalam kamar. Yang Sun yang tengah merenungi nasib Shen Te mendengar isak tangis perempuan dari dalam ruang. Ia mengira itu adalah suara Shen Te. Beberapa saat kemudian Shui Ta keluar dan Sun mendesaknya untuk mengatakan di mana Shen Te berada dan Shui Ta tetap berkelit. Amarah Yang Sun semakin tinggi, ia mengancam akan membawa Polisi untuk mengeledah seluruh ruangan di rumah itu untuk menemukan Shen Te. Setelah Yang Sun pergi, Shui Ta bergegas ke kamar dan mengeluarkan barang-barang Shen Te. Mendengar suara orang mendekat, ia segera melemparkan barang-barang tersebut ke bawah tempat tidur. Shu Fu dan nyonya Mi Tzü datang, lagi-lagi mereka menanyakan keberadaan Shen Te dan

Shui Ta tetap berkelit. Ditengah percakapan mereka datanglah Wang, Yan Sun dan Polisi mengeledah toko tembakau untuk menemukan Shen Te. Mereka pun menemukan barang-barang Shen Te yang dilempar Shui Ta ke bawah kolong tempat tidur. Orang-orang yang menyaksikan kejadian itu menuduh Shui Ta telah membunuh Shen Te. Shui Ta ditangkap dibawa ke pengadilan atas tuduhan tersebut dan untuk mengusut kejadian hilangnya Shen Te secara misterius.

*Zwischenspiel*, Dewa-dewa datang menemui Wang melalui mimpi. Wang menceritakan kisah tragis yang dialami oleh Shen Te, bahwa Shui Ta telah merampas semua milik Shen Te dan membuang Shen Te entah kemana. Mendengar cerita Wang, para dewa bersedih dan kecewa karena Shen Te adalah satu-satunya orang baik yang berhasil mereka temukan dari sekian lama masa pencarian. Dua dari mereka merasa usaha mereka selama ini telah sia-sia. Ajaran kebaikan yang mereka sampaikan malah justru membawa manusia ke jurang petaka. Dewa yang lainnya seketika itu juga mengingatkan untuk tidak putus asa. Shen Te yang baik hanya menghilang dan mereka pasti akan berhasil untuk menemukannya kembali.

Adegan 10 digelar dalam ruang sidang. Polisi memperkenalkan hakin, yang tak lain adalah tiga dewa. Seluruh kesaksian warga memberatkan tuduhan kepada Shui Ta. Ia menjadi tersangka utama, pelaku kejahatan atas hilangnya Shen Te. Shui Ta yang terintimidasi mengajukan permohonan kepada hakim untuk meminta semua orang keluar dari ruangan sidang, sehingga dia dapat lebih leluasa dalam menyampaikan pengakuan. Ketika semua orang telah keluar dari dalam ruangan, Shui Ta mengungkap jati dirinya kepada para dewa. Ia menjelaskan mengapa ia

harus menyamar menjadi Shui Ta dan melakukan cara-cara di luar kebiasaannya dalam menyikapi situasi di sekitarnya. Dua dewa merasa kecewa atas perbuatan Shen Te dan satu yang lainnya bersikeras bahwa yang terpenting adalah Shen Te pada dasarnya baik. Para dewa bergegas kembali ke kayangan dan Shen Te berteriak memohon bantuan mereka. Para dewa mengizinkan Shen Te melanjutkan misinya, hanya saja tidak boleh terlalu sering menghadirkan Shui Ta.

Pada beberapa adegan Brecht menghadirkan nyanyian (*Lied*) dan dialog yang ditujukan kepada penonton. Hal itu merupakan salah identitas teater epik Bertolt Brecht, bentuk dari teknik *Verfremdungseffekt* yang berfungsi menyadarkan penonton bahwa bahwa yang mereka lihat adalah sebuah pertunjukan. Di akhir cerita, Brecht menambahkan epilog yang bisa diucapkan oleh salah satu tokoh. Epilog tersebut berisi refleksi yang dilemparkan kepada penonton dalam bentuk pertanyaan-pertanyaan. Dengan demikian drama *Der Gute Mensch von Sezuan* berakhir tanpa kesimpulan dan memberikan ruang interpretasi kepada penonton untuk membuat kesimpulannya sendiri.

b. Penokohan (*Characterisierung*) dalam Teks Drama *Der Gute Mensch von Sezuan* Karya Bertolt Brecht

Tokoh utama drama *Der Gute Mensch von Sezuan* adalah Shen Te dan Shui Ta alteregonya. Di samping itu ada tokoh pembantu yakni Wang si penjual air, Dewa 1, Dewa 2, Dewa 3, Yang Sun si penerbang yang menganggur, nyonya Yang (ibu Yang Sun), nyonya Shin, delapan gelandangan, Lin To si tukang kayu, nyonya Mi Tzü, Polisi, suami istri penjual karpet, pelacur tua, Shu Fu si tukang cukur, pendeta, pengangguran, pelayan restoran dan pembaca pesan terakhir.

Karakter tokoh-tokoh tersebut digambarkan melalui tiga cara, pelukisan watak secara eksplisit, implisit, dan melalui teks samping. Pelukisan watak secara eksplisit adalah watak seorang tokoh digambarkan oleh seorang komentator atau seorang pelaku lain. Seorang tokoh juga dapat melukiskan wataknya sendiri, misalnya dalam sebuah monolog atau dalam ucapan samping. Pelukisan secara implisit watak seorang tokoh terjadi lewat perbuatan dan ucapan, dan sebetulnya lebih penting daripada pelukisan secara eksplisit. Cara seorang tokoh berbicara, hal-hal apa yang dibicarakan, bahkan gayanya menampilkan wataknya. Di dalam teks samping dapat ditemukan petunjuk-petunjuk mengenai watak para tokoh. Ini dapat bervariasi dari petunjuk mengenai umur, pakaian sampai pelukisan watak yang terperinci yang semata-mata dimaksudkan untuk sutradara dan pembaca untuk ditafsirkan. Luxemburg (1992: 171)

Shen Te dan Shui Ta adalah tokoh utama dalam drama ini. Keduanya sebenarnya adalah satu orang yang sama. Shen Te adalah pelacur yang mendapatkan keberuntungan atas kebaikan hatinya membantu para dewa dengan memberikan penginapan kepada mereka. Sebagai ungkapan terimakasih para dewa memutuskan untuk memberikan sejumlah uang sewa yang nilainya cukup besar dan mereka menyebut Shen Te sebagai orang baik yang selama ini mereka cari. Mendengar para dewa menyebut dirinya orang baik Shen Te ragu dan secara eksplisit ia menceritakan bagaimana keadaan dirinya yang sebenarnya kepada para dewa sebagai berikut:

*“ Halt, Erleuchte, ich bin gar nicht sicher, daß ich gut bin. Ich möchte es wohl sein, nur, wie soll ich meine Miete bezahlen? So will ich es euch den gestehen: ich verkaufe mich, um leben zu können, aber selbst damit kann ich mich nicht durchbringen, da es so viele gibt, die dies tun müssen. Ich bin zu*

*allem bereit, aber wer ist das nicht? Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit. Nicht begehren meines Nächsten Haus, wäre mir eine Freunde, und einem Mann anhängen in Treue, wäre mir angenehm. Auch ich möchte aus keinem meinen Nutzen ziehen und den Hilflosen nicht berauben. Aber wie soll ich dies alles? Selbst wenn ich einige Gebote nicht halte, kann ich kaum durchkommen*

Tunggu dulu, saya sama sekali tidak yakin bahwa diri saya ini baik. Tentu, saya ingin menjadi orang baik, tapi bagaimana caranya membayar sewa rumah? Saya akan membuat pengakuan: saya menjual diri supaya bisa hidup, tapi hal itu pun juga tidak bisa mencukupi, karena begitu banyak yang juga melakukan hal yang sama. Saya mau mengerjakan apa saja, siapa yang tidak mau? Tentu saya ingin bahagia, berpegangan pada cinta anak-anak dan kebenaran. Tidak mengganggu rumah tangga orang lain, mereka akan menjadi teman, dan memiliki seorang suami yang setia dan mengabdikan diri pada saya. Saya juga tidak bermaksud mengambil keuntungan dan memeras orang-orang yang tidak berdaya. Tapi apa yang bisa saya lakukan? Meski sudah melanggar beberapa perintah, tetap saja saya berat untuk melaluinya. ” (Brecht, 2002: 598).

Pernyataan She Te tersebut itu memberikan gambaran awal yang jelas mengenai dimensi fisiologis, sosiologis dan psikologis Shen Te. Informasi mengenai fisiologis Shen Te yang didapatkan adalah Shen Te seorang perempuan muda, meskipun tidak jelas berapa umurnya. Status sosial Shen Te dijelaskan pada pernyataan bahwa ia menjual diri untuk bertahan hidup, yang artinya ia berprofesi sebagai prostitut. Ia bercerita kepada para dewa bahwa meskipun melanggar perintah Tuhan dan menempuh jalan hidup pahit sebagai prostitute, hidupnya belum juga tertolong. Itu memberikan gambaran bahwa lingkungan sosial di mana ia hidup tengah mengalami krisis ekonomi yang pada akhirnya berdampak pada kehidupan sosial orang-orang yang ada di sana. Selain itu dapat disimak pula gambaran situasi psikologisnya, di mana terjadi pergolakan batin yang luar biasa karena sebenarnya ia sendiri tidak ingin hidup dengan cara seperti itu. Ia mempunyai gambaran ideal tentang hubungan laki-laki dan perempuan. Ia ingin

mempunyai suami, mencintai dan mengabdikan diri padanya, bukannya menggoda dan menjadi pengganggu rumah tangga orang lain.

Berbekal uang pemberian para dewa, Shen Te memutuskan untuk mengubah hidupnya. Ia keluar dari palacuran, membeli sebuah toko tembakau dan berharap dapat melakukan lebih banyak hal baik di kemudian hari. Namun sayangnya Shen Te berada di dalam lingkungan sosial yang carut marut bersama dengan orang-orang oportunis yang memanfaatkan dan memeras kebaikan Shen Te habis-habisan. Shen Te merasa sedih dan hampir putus asa seolah tidak ada yang bisa ia lakukan lagi untuk mengubah keadaan diri dan orang-orang disekitarnya. Meskipun keadaannya sangat memprihatinkan, Shen Te tetap saja tidak bisa menolak ketika orang-orang datang kepadanya untuk meminta uang atau pun sekedar meminta makan cuma-cuma. Bahkan si gelandangan perempuan tua yang tinggal di rumahnya pun berkata kepada Shen Te, *“Sie kann nicht nein sagen! Du bist zu gut, Shen Te. Wenn du deinen Laden behalten willst, mußt du die eine oder andere Bitte abschlagen können.”* Dia tidak bisa berkata tidak. Kamu terlalu baik Shen Te. Jika masih mau mempertahankan tokomu kamu lebih baik menjadi mampu untuk kadang-kadang menolak (Brecht, 2002: 600). Penggambaran karakter Shen Te secara eksplisit juga ada di semua *zwischenpiel*.

Sampai pada akhirnya ia menghadirkan Shui Ta, alteregonya, untuk menyelesaikan satu persatu persoalan yang ia hadapi. Shen Te menyamar menjadi Shui Ta yang sama sekali berbeda dengan dirinya. Shui Ta ia hadirkan sebagai sosok seorang laki-laki cerdik, licik, keras dan tidak mudah diperalat. Satu persatu persoalan ia selesaikan dengan cara semacam itu. Secara eksplisit Shui Ta



menegaskan karakter kerasnya ketika ia berdialog dengan polisi di toko tembakau

Shui Ta:

*Herr, um diesen kleinen Laden zu retten, den meine Kusine als ein Geschenk der Götter betrachtet, bin ich bereit, bis an die äußerste Grenze des gesetzlich Erlaubten zu gehen. Aber Härte und Verschlagenheit helfen nur gegen die Unteren, den die Grenzen sind klug gezogen. Mir geht es wie dem Mann, der mit den Ratten fertig geworden ist, aber dann kam der Fluß! ...*

Untuk meyelamatkan toko ini, Pak, Yang dianggap sepupu saya sebagai pemberian para dewa, saya siap bertindak ke dalam batas maksimal hukum. Namun kekerasan dan cara yang licik hanya untuk menghadapi orang-orang rendahan, batas-batas tersebut telah ditetapkan dengan cerdas. Saya dalam posisi sebagai pria yang baru saja mendapat tikus keluar dari ruang bawah tanah, bersama dengan datangnya banjir... (Brecht, 2002: 606).

Secara fisiologis Shui Ta adalah seorang laki-laki muda, sama seperti Shen Te tidak ada informasi mengenai usia. Shui Ta menghadirkan dirinya sebagai saudara sepupu Shen Te dari luar kota yang kebetulan lewat kota Sezuan. Penggambaran cara berpakaian Shui Ta melalui *Nebentext* atau teks samping bahwa ia mengenakan celana adalah demikian, *“Sie geht hinein, sich in den, Vetter zu verwandeln. Im Abgehen: Einmal ist es noch nötig, das letzte Mal, hoffe ich. Sie hat die hose des Shui Ta mitgenommen.”* Dia pergegas ke belakang, untuk mengubah diri menjadi Shui Ta. Sambil pergi: Sekali lagi harus ku lakukan, untuk yang terakhir kalinya, semoga. Dia mengenakan celana Shui Ta. (Brecht, 2002: 627).

Pada akhirnya Shen Te mendapatkan persoalan baru yang timbul sebagai akibat dari penyamarannya. Pada saat Shui Ta harus menghadirkan dirinya dalam waktu yang lama untuk berjuang mengubah keadaan, orang-orang disekitarnya mempertanyakan keberadaan Shen Te. Mereka merasa bahwa Shui Ta terlalu keras sehingga menyusahkan mereka. Mereka merasa hidup mereka akan lebih

mudah jika ada Shen Te yang selalu membantu, memberikan tempat tinggal dan makan gratis tanpa harus susah-susah bekerja. Sementara tanpa adanya Shen Te, untuk mendapatkan makan dan tempat tinggal mereka terpaksa harus bekerja keras di pabrik tembakau yang baru saja dibuka oleh Shui Ta. Secara eksplisit obrolan Yang Sun dan mantan tukang kayu ketika bekerja di pabrik itu menggambarkan bagaimana cara Shen Te menyikapi keadaan, bila ia ada bersama mereka pasti keadaan akan berbeda. Sayangnya, saat ini yang ada hanyalah Shui Ta yang memiliki sikap jauh berbeda. Dialog mereka adalah sebagai berikut:

<i>Der Frühere Schreiner</i>	: <i>Ich kann nicht mehr jung genug für diese Arbeit.</i>
<i>Yang Sun</i>	: <i>Warum schmeißt du ihnen die Ballen nicht einfach hin?</i>
<i>Der Frühere Schreiner</i>	: <i>Und wovon sollen wir leben? Ich muß doch sogar, um das Notwendigste zu haben, die Kinder einspannen. Wenn das Fräulein Shen Te sähe ! Sie war gut.</i>
Bekas Tukang Kayu	: Aku sudah tidak muda lagi untuk melakukan pekerjaan semacam ini.
Yang Sun	: Kenapa kau tidak lempar saja karung-karung?
Bekas Tukang Kayu	: Lalu bagaimana hidup kita nanti? Untuk mendapatkan kebutuhan alakadarnya saja aku menyuruh anak-anak bekerja. Kalau saja nona Shen Te melihat ini semua ! Dia orang baik. (Brecht, 2002: 630).

Meskipun banyak orang yang tidak menyukai Shui Ta, namun beberapa di antara mereka mengakui bahwa kehadirannya cukup membantu dan memberikan perubahan pada kehidupan mereka. Dialog yang menggambarkan secara eksplisit hal positif yang mereka dapat karena kehadiran Shui Ta adalah sebagai berikut ini:

<i>Der Arbeitslose</i>	: <i>Sie muß ihren Vetter rufen! Ratet ihr alle, daß sie den Vetter ruft! Er allein kann noch etwas machen.</i>
<i>Die Schwägerin</i>	: <i>Das ist wahr! Er iat geizig genug, aber jedenfalls rettet er ihr den Laden, und sie gibt ja dann.</i>

- Pengganggu : Dia harus memanggil sepupunya! Suruh dia panggil sepupunya! Dia satu-satunya yang bisa menyelesaikan semua ini.
- Ipar perempuan : Betul, dia cukup licik. Tapi setidaknya dia bisa mempertahankan toko ini, lalu dia bisa bermurah hati lagi. (Brecht, 2002: 628).

Selain itu nyonya Sun juga menyatakan demikian:

*“Wir können Herrn Shui Ta wirklich nich genug danken. Beinahe ohne jedes Zutun, aber mit Strenge und Weisheit hat er alles Gute herausgeholt, was in Sun steckte! Er hat ihm nicht allerhand phantastische Versprechungen gemacht wie seine so sehr gepriesene Kusine, sondern ihn zu ehrlicher Arbeit gezwungen. Heute ist Sun ein ganz anderer Mensch als vor drei Monaten. Das werden Sie wohl zugeben! Der Edle ist wie eine Glocke, schlägt man sie nicht, so tönt sie nicht, wie die Alten sagten.”*

Kami berhutang budi kepada tuan Shui Ta. Tanpa banyak omong, namun dengan ketegasan dan kebijaksanaan menggali semua kebaikan dalam diri Sun. Dia tidak mempunyai janji-janji fantastik seperti sepupunya, tetapi dengan begitu banyak kebanggaan memaksa dia untuk bekerja yang jujur. Sekarang Sun jadi orang yang lain sekali dengan Sun tiga bulan yang lalu. Aku kira kalian juga mengakuinya! Penghargaan jiwa itu seperti lonceng, kalau disenggol dia akan berbunyi dan kalau tidak dia tidak berbunyi seperti kata orang tua. (Brecht, 2002: 632).

Shui Ta dengan kecerdikan, sikap yang keras dan disiplin telah mengubah situasi orang-orang di sekitarnya. Ia mendidik orang-orang bermental oportunis menjadi memiliki etos kerja dan mau berusaha.

Kemampuan usaha dan jiwa dagang Shui Ta yang luar biasa membawanya pada puncak kejayaan. Pabrik tembakaunya berkembang pesat dan bahkan ia berencana membuka 12 cabang. Shui Ta pun dijuluki si raja tembakau. Persoalan besar muncul ketika banyak orang yang menanyakan keberadaan Shen Te, karena beberapa hari terakhir nasi bungkus cuma-cuma yang dulunya sering Shen Te siapkan untuk orang-orang kembali muncul. Suami istri penjual karpet juga telah menerima wesel sebesar 200 dolar perak, nilai yang pernah mereka pinjamkan

kepada Shen Te untuk membayar uang sewa rumah. Yang Sun yang datang ke toko tembakau Shen Te tempat kediaman Shui Ta sekarang, sempat mendengar isak tangis Shen Te dari dalam ruangan. Mereka curiga bahwa Shen Te disekap dan disembunyikan oleh Shui Ta, dengan modus perampasan toko tembakau. Shui Ta pun diajukan ke pengadilan. Babak 10 adegan peradilan Shui Ta secara eksplisit digambarkan bagaimana orang-orang beradu argument mengenai watak Shui Ta dan Shen Te. Di dalam peradilan itu Shui Ta melakukan pembelaan dengan menguak betapa busuknya mental orang-orang di sekitar Shen Te. Di sanalah Shui Ta akhirnya melakukan pengakuan hanya di hadapan para dewa yang pada saat itu menjadi hakim bahwa sebenarnya Shui Ta dan Shen Te adalah satu orang yang sama.

Kehadiran tokoh pembantu dalam drama ini sangat mendukung representasi perbedaan karakter Shen Te dan Shui Ta. Berikut ini adalah tabel yang memberikan gambaran umum mengenai peranan tiap-tiap tokoh pembantu.

Tabel 2. Tabel karakter dan peranan tokoh pembantu dalam *Der Gute Mensch von Sezuan*.

No	Tokoh	Karakter dan Peranan
1	Wang si tukang air	<p>Wang adalah seorang penjual air miskin di kota Sezuan. Ia tinggal di bawah pipa saluran air kota. Ia sebenarnya adalah seorang pekerja keras, wataknya sangat polos dan setia kawan.</p> <p>Peran Wang cukup penting dalam mempertajam perwatakan Shen Te. Selain Shen Te, Ia adalah satu-satunya orang yang berinteraksi dengan para dewa dan dipercaya oleh para dewa untuk mengawasi dan melaporkan keadaan Shen Te. Ia mempertajam perwatakan Shen Te baik di dalam beberapa babak dan juga melalui <i>zwischenpiel</i> atau selingan di mana dialognya selalu memberikan ilustrasi mengenai tingkah laku dan situasi yang tengah dihadapi oleh</p>

		Shen Te.
2	Tiga Dewa	<p>Tiga Dewa memiliki perwatakan manusiawi, di samping sangat gigih dalam menjalankan misi, mereka juga kadang merasa putus asa.</p> <p>Tiga Dewa hadir sebagai pembawa misi pencarian orang baik yang masih tersisa di dunia. Perjumpaan ketiga dewa dan Shen Te memberikan gambaran bahwa Shen Te adalah salah orang baik yang ada di tengah-tengah kekacauan dunia, meskipun konsep kebaikan yang mereka maksud sangat ambigu.</p>
3	Yang Sun si penerbang yang nganggur	<p>Seorang pilot menganggur egois namun sebenarnya sangat rapuh, sangat cerdas namun pemalas, dan selalu tergantung kepada orang lain.</p> <p>Shen Te jatuh cinta padanya. Ia bertemu dengan pemuda miskin itu di sebuah taman, ketika Yang Sun hendak bunuh diri karena putus asa. Shen Te berhasil menyelamatkan dan memberikan harapan padanya. Namun karena keegoisannya Ia menipu dan memperlalat cinta kasih Shen Te. Ia meminta sejumlah uang kepada Shen Te agar ia bisa menyogok kepala lapangan terbang untuk mendapatkan pekerjaan sebagai pilot. Semua akal bulus Yang Sun digagalkan oleh Shui Ta. Bahkan pada akhirnya Shui Ta mampu mengubah Yang Sun menjadi manusia yang lebih berguna, dengan memberikan posisi di pabrik tembakau sehingga kecerdasannya tidak mati karena keegoisannya.</p>
4	Nyonya Yang (ibu Yang Sun)	<p>Seorang ibu yang sangat mencintai anaknya. Ia bersedia melakukan apapun untuk mewujudkan keinginan anaknya.</p> <p>Nyonya Yang berperan menjadi tokoh yang mempertegas sikap altruisme Shen Te dan sifat bijaksana Shui Ta.</p>
5	Nyonya Shin	<p>Ia orang yang licik, manipulatif, oportunis sekaligus setia.</p> <p>Mantan pemilik toko tembakau Shen Te. Ia menjual toko tembakaunya kepada Shen Te tanpa menceritakan bahwa keadaan toko itu sebenarnya tidak banyak menyedot pembeli. Bahkan hampir setiap hari ia minta beras dan uang kepada Shen Te dan menyalahkannya karena telah merampas tokonya dengan harga yang sangat murah. Tetapi pada</p>

		akhirnya nyonya Shin menjadi orang terdekat Shen Te dan Shui Ta. Ia adalah satu-satunya orang yang tahu mengenai penyamaran Shen Te. Ia merawat Shen Te yang hamil di dalam penyamaran.
6	Para gelandangan	<p>Para gelandangan digambarkan sebagai orang-orang pemalas dan oportunis. Mereka selalu menyimpan kecurigaan terhadap orang lain.</p> <p>Kedelapan gelandangan yang pernah tinggal di toko tembakau dan minta makan gratis dari Shen Te, mereka adalah pemalas yang sangat oportunis. Kehadiran mereka membantu mempertajam sikap altruism Shen Te.</p>
7	Lin To si tukang kayu	<p>Ia adalah seorang kepala keluarga yang gagal karena tekanan ekonomi membuatnya depresi. Ia melarikan diri dari semua kesusahan itu dengan mabuk-mabukan dan membiarkan anak-anaknya kelaparan, sampai-sampai mengorek tempat sampah untuk mendapatkan sisa makanan.</p> <p>Tukang kayu ini sebenarnya hanyalah korban penipuan yang dilakukan nyonya Shin. Ia harus menagih ongkos rak toko kepada Shen Te karena pemilik toko tembakau sebelumnya tidak mau melunasinya.</p>
8	Nyonya Mi Tzü	Pemilik gedung di mana toko tembakau menjadi bagian darinya. Ia tipe nyonya kaya sombong yang mata duitan. Ia sering menghina orang-orang miskin yang datang ke toko tembakau Shen Te. Ia seorang perempuan paruh baya yang genit, karena mengoda Sun dan terang-terangan meminta Shui Ta untuk menyerahkan Sun kepadanya.
9	Polisi	Polisi menyebut dirinya penguasa yang bertanggung jawab pada keamanan kota Sezuan. Shui Ta mampu menjalin hubungan baik dengan polisi tersebut.
10	Suami istri penjual karpet	Suami istri penjual karper ini sangat romantis. Pada waktu ulang tahun perkawinan, sang istri membeli cerutu di toko Shen Te sebagai hadiah kepada suaminya. Mereka berdua juga murah hati dan sangat menyayangi Shen Te. Pada waktu Shen Te kesusahan tidak punya uang untuk membayar sewa gedung, dengan mudahnya mereka memberikan pinjaman uang yang nilainya cukup besar.
11	Pelacur tua dan muda	Dua pelacur yang bertemu dengan Yang Sun di taman sebelum Shen Te datang. Cara mereka berdua berbicara dapat ditangkap bahwa mereka berdua

		perayu dengan cara bicara cadas dan jorok. Mereka menunjukkan rasa irinya terhadap Shen Te yang mereka anggap kini kaya raya dan akan menikah dengan duda beranak tiga.
12	Shu Fu si tukang cukur	Shu Fu seorang kaya yang tidak memiliki rasa simpati kepada orang-orang miskin di sekitarnya. Ia pernah memukul tangan Wang dengan mesin pengeriting rambut panas karena merasa terganggu. Ia berbuat baik hanya untuk mendapatkan hati Shen Te.
13	Pendeta	Orang yang memiliki disiplin waktu. Pada waktu pesta pernikahan Yang Sun dan Shen Te ia berkali-kali menanyakan kapan upacara pernikahan di mulai. Ketika Yang Sun dan ibunya bersikeras menahannya sampai Shui Ta datang, pendeta merasa gelisah. Ia tidak bisa menunggu terlalu lama karena dia harus bertugas di upacara pernikahan lain.
14	Pelayan restoran	Ia pelayan restoran yang berusaha melayani tamunya dengan baik dan ramah. Namun ia juga tegas dan berani dalam menjalankan tanggung jawabnya atas restoran. Ia meminta nyonya Yang membayar terlebih dahulu sebelum mereka semua meninggalkan restaurant.
15	Pembaca pesan terakhir.	Pembaca pesan terakhir bisa salah satu tokoh yang ada di dalam drama. Ia menutup drama tanpa penyelesaian dan mengantarkan ruang perenungan bagi para pemirsa.

c. Latar (*Raum, Zeit und soziale Umfeld*) dalam teks Drama *Der Gute Mensch Von Sezuan* Karya Bertolt Brecht

*Der Gute Mensch von Sezuan* secara umum mengambil latar tempat di ibu kota provinsi Sezuan Cina, khususnya di wilayah pinggiran kota dengan kemiskinannya. Sementara penjelasan rentang waktu peristiwa drama tersebut ambigu, semacam perpaduan antara Sezuan di era kuno dan era modern, di mana dewa dan pilot hidup berdampingan, teknologi pesawat terbang dan awan ajaib alat transportasi para dewa hadir dalam suatu masa yang sama.

Drama tersebut dibuka dengan sebuah prolog di mana Wang, penjual air miskin, sedang menunggu tiga dewa yang datang ke Bumi dalam sebuah misi

mencari orang baik yang masih tersisa di Bumi di sebuah jalan kota di malam hari. Setiba para dewa di kota, Wang menjadi orang pertama yang menyambut mereka. Wang membantu mencarikan penginapan untuk para dewa. Namun, setelah berberapa kali ia mengetuk pintu-pintu rumah di kota itu, semua orang menolak dan bahkan memaki-maki Wang. Akhirnya Wang menemui Shen Te, seorang pelacur muda untuk meminta bantuan. Shen Te pun mengizinkan ketiga dewa bermalam di kamarnya yang sempit. Tempat tinggal Shen Te adalah rumah dua lantai sederhana selayaknya rumah border Cina tempo dulu. Itu tertera dalam *Nebentext* berikut ini, “*Er ruft Shen Te. Oben am Fenster schaut Shen Te heraus*”. Dia memanggil Shen Te. Shen Te melongok dari jendela atas (Brecht, 2002: 596) dan “*Sie setzen sich auf eine Haustreppe. Wang setzt sich etwas abseits auf den Boden*”. Mereka duduk di tangga rumah. Wang duduk agak agak di bawah mereka, di atas lantai (Brecht, 2002: 597).

Jangka waktu peristiwa yang terjadi di dalam prolog adalah antara malam hari sampai dengan dini hari seperti yang tertera dalam *Nebentext* berikut ini, “*Es wird dunkel und wider hell. In der Morgen dämmerung treten die Götter wieder aus der Tür, geführt von Shen Te, die ihnen mit einer Lampe leuchtet. Sie verabschieden sich.*” Gelap dan kemudian berangsur terang. Dalam temaram cahaya para dewa meninggalkan pintu, diantar oleh Shen Te dengan lentera. Mereka pergi (Brecht, 2002: 598). Para dewa senang karena telah bertemu dengan Shen Te, salah satu orang baik yang mereka cari. Meskipun Shen Te menyanggah sebutan baik para dewa atas dirinya, para dewa tetap yakin bahwa ia adalah salah satu orang baik yang tersisa di kota itu. Para dewa memberinya sejumlah uang



sebagai ganti sewa penginapan sekaligus bantuan untuk meringankan beban ekonomi Shen Te.

Adegan satu, berlangsung tiga hari setelah pertemuan Shen Te dengan para dewa. dalam dialognya Shen Te berkata demikian “ *Drei Tage ist es her, seit die Götter weggezogen sind.....* ” Sekarang sudah tiga hari sejak kepergian para dewa. (Brecht, 2002: 598). Uang pemberian para dewa Shen Te gunakan untuk mengubah hidupnya. Ia telah meninggalkan pekerjaan lamanya sebagai wanita penghibur, memulai usaha baru dengan membeli toko tembakau. Malam hari di toko tembakau Shen Te terjadi peristiwa yang memberikan gambaran mengenai latar sosial drama *Der Gute Mensch von Sezuan*. Nyonya Shin mantan pemilik toko datang kepada Shen Te untuk meminjam uang dan meminta beras. Beberapa saat kemudian datang keluarga gelandangan meminta Shen Te mengizinkan mereka menginap barang satu malam. Keluarga gelandangan itu baru datang dari kampung, dulu Shen Te pernah mengontrak di rumah mereka dan pada waktu Shen Te kehabisan uang, mereka mengusirnya. Kini setelah mereka tidak memiliki tempat tinggal, mereka datang kepada Shen Te. Datang tukang kayu menagih uang rak toko yang belum dilunasi oleh pemilik toko sebelumnya kepada Shen Te. Shen Te menjelaskan kepada tukang kayu bahwa ia tidak bisa membayarnya sekarang karena ia sudah tidak memegang uang sepeserpun. Orang tua gelandangan berusaha membela Shen Te. Mereka membuat kebohongan bahwa Shen Te punya sepupu laki-laki yang akan menyelesaikan pembayaran rak toko. Tukang kayu pun menulis tagihan untuk sepupu laki-laki Shen Te dan kemudian pergi. Pemilik gedung kompleks toko tembakau Shen Te datang

menanyakan siapa yang akan menjamin toko tembakau Shen Te. Jika tidak ada seorang pun yang menjamin, maka toko tersebut tidak mendapatkan izin untuk dibuka. Dalam keadaan terjepit semacam itu, Shen Te pun mengeluarkan cerita mengenai keberadaan Shui Ta, sepupu laki-lakinya dari luar kota yang akan menjadi penjaminnya. Peristiwa-peristiwa yang terjadi di dalam adegan pertama ini memberikan gambaran latar sosial lingkungan Shen Te di mana sedang dilanda krisis ekonomi. Krisis ekonomi tersebut secara nyata berimbas pada perilaku sosial orang-orang miskin yang harus menghalalkan berbagai cara dan mempertaruhkan harga diri untuk bertahan hidup. Sementara kehadiran nyonya pemilik gedung merepresentasikan bahwa pemilik modal kapital adalah penguasa yang dapat mengambil kebijakan sesuai dengan kemauannya sendiri.

*Zwischenspiel* pertama, terjadi di malam hari, di bawah jembatan tempat Wang tinggal. Wang dalam dialognya memperjelas bahwa waktu peristiwa dalam *Zwischenspiel* pertama ini terjadi empat hari setelah perjumpaannya dengan para Dewa. Malam itu, tebing sungai tiba-tiba berubah tembus pandang, lalu dewa-dewa muncul. Mereka meminta Wang kembali ke kota dan mengawasi Shen Te.

Latar tempat adegan kedua di toko tembakau Shen Te, sementara waktu yang ditunjukkan dari dialog awal adalah pagi hari. Pagi itu orang-orang yang ditampung Shen Te masih tidur, lampu di dalam dan di luar rumah masih menyala, lalu terdengar ketukan pintu dan muncul Shui Ta. Para gelandangan itu terheran-heran Shui Ta yang pada awalnya hanyalah bualan belaka, kini benar-benar ada. Shui Ta dengan tegas meminta semua orang segera bangun dan menyingkir dari toko tembakau, karena sebentar lagi toko akan dibuka. Para gelandangan itu

bersikeras tidak mau pergi dan akan menunggu Shen Te. Hari itu Shui Ta dengan kecerdikannya berhasil menyelesaikan persoalan rak toko hanya dengan membayar lima persen dari tagihan tukang kayu dan berhasil menemukan cara untuk mengusir para gelandangan dari toko tembakau. Adegan kedua ini masih sangat menonjolkan latar sosial tempat Shen Te berada yang sangat carut marut. Di kota itu, seseorang memang harus bersikap kejam, keras dan licik untuk memenangkan hak yang hampir terampas oleh orang lain.

Pertemuan Shen Te dengan Yang Sun penerbang pengganggu terjadi di adegan tiga. Suatu malam di taman kota, Yang Sun asyik memandangi kapal terbang yang sedang melayang. Malam itu Yang Sun berencana bunuh diri karena putus asa, Shen Te yang secara tidak sengaja lewat berhasil membujuknya untuk mengurungkan niatannya. Sejak malam itu kisah cinta mereka berdua dimulai. Peristiwa itu kemudian membawa ambiguitas latar waktu yang digambarkan Brecht dalam drama ini. Pada adegan satu sampai dengan dua, kemunculan para dewa memberikan nuansa Cina masa kuno yang sangat kental. Namun dengan hadirnya kapal terbang yang melayang di atas taman kota, memberikan indikasi bahwa teknologi modern pun sudah hadir pada masa itu.

*Zwischenspiel* kedua, berlatar di tempat tinggal tukang air di bawah saluran air, di malam hari. Dewa-dewa kembali muncul di dalam mimpi Wang.

Adegan ke empat berlatar waktu pagi hari pukul delapan, indikasi jam tersebut didapat dari dialog ipar perempuan sebagai berikut “ *Nicht einmal einen Fetzen Leinen kann man hier bekommen früh um acht...*” Tidak ada sepotong perca pun disini, sekarang sudah jam delapan. (Brecht, 2002: 598). Latar tempat

di beberapa titik di dalam kota yakni tempat tukang cukur, toko permadani dan toko tembakau milik Shen Te. Adegan empat ini menampilkan paradoks perilaku masyarakat di latar sosial tempat Shen Te berada. Pada awal adegan terjadi kegaduhan karena Wang tangannya terluka parah dipukul tukang rambut Shu Fu dengan besi pengeriting rambut panas karena dianggap telah mengganggu pelanggannya. Sementara di tengah adegan Shen Te mendapatkan kebaikan dari suami istri pedagang karpet. Mereka peduli akan kesusahan Shen Te dan bahkan dengan ikhlas memberikan pinjaman sejumlah uang kepada Shen Te agar ia bisa segera membayar sewa rumah.

*Zwischenspiel* ketiga, tertera “*Vor dem Vorhang, Shen Te tritt auf, in den Händen Maske und den Anzug des Shui Ta, und singt.....*” Di depan tabir itu, nampak Shen Te membawa topeng dan pakaian Shui Ta, lalu dia menyanyi...(Brecht, 2002: 614). *Nebentext* tersebut memberikan gambaran bahwa peristiwa tersebut terjadi di dalam rumah Shen Te, tempat di mana Shen Te mengubah dirinya menjadi Shui Ta.

Adegan ke lima, di *Nebentext* di jelaskan bahwa latar tempat adegan ini adalah di dalam toko tembakau, bermula ketika Shui Ta duduk di belakang meja toko sedang membaca Koran dan nyonya Shin membersihkan toko. Sapaan nyonya Mi Tzü ketika datang dengan jelas menandakan bahwa latar waktu di siang hari, “ *Guten Tag, Herr Shui Ta....*” (Brecht, 2002: 616). Pada adegan lima Yang Sun datang ke toko tembakau mencari Shen Te meminta uang untuk menyogok kepala lapangan terbang agar mendapatkan pekerjaan sebagai penerbang. Di toko tembakau Sun tidak bertemu dengan Shen Te, tetapi Shui Ta.

Shui Ta akhirnya tahu bahwa cinta Yang Sun kepada Shen Te tidak sungguh-sungguh, ia hanya mau memanfaatkan dan memperlakui Shen Te. Shu Fu tukang rambut yang kaya raya bermaksud meminang Shen Te, ia bersedia melakukan apa pun untuk melindungi Shen Te, bahkan ia tidak segan-segan untuk berhadapan pada siapapun yang menginjak-injak nama baik Shen Te. Dua kisah cinta yang terjadi dalam latar sosial kota Shen Te, ternyata selalu disertai dengan pretense. Yang Sun mencintai Shen Te untuk mendapatkan uang yang akan ia gunakan untuk menyogok pemberi kerja. Shen Te menerima cinta Shu Fu untuk mendapatkan segala fasilitas dan kemudahan untuknya berbuat lebih banyak kebaikan. Sementara Shu Fu bersedia memberikan apa saja kepada orang-orang miskin di sekitarnya asalkan Shen Te bersedia menerima cintanya. Adegan keenam masih menampilkan konflik percintaan Shen Te. Berlatar tempat di salah satu restoran murahan di luar kota, tidak ada penjelasan yang jelas mengenai waktu. Perkawinan Shen Te dan Yang Sun gagal karena Shui Ta tidak datang dengan uang yang sangat mereka butuhkan. *Zwischenspiel* keempat, para dewa kembali mendatangi Wang melalui mimpi ketika Wang di malam hari ketika Wang tidur di bawah saluran air yang menjadi kediamannya. Mereka membicarakan kegagalan cinta Shen Te. Pada adegan ketujuh Shen Te dan nyonya Shin berada di belakang toko tembakau. Mereka berkemas untuk bersiap-siap pindah karena Shen Te telah bangrut karena sikap altruismenya. Datang Shu Fu menawarkan bantuan untuk menggunakan gudang kosongnya untuk menampung orang-orang yang selama ini ditolong oleh Shen Te dan cek kosong kepada Shen Te yang bisa diisi nominal berapapun. Shen Te harus mempertimbangkan tawaran Shu Fu. Bila

Shen Te menerima bantuan Shu Fu itu berarti ia juga harus menerima cintanya, tetapi jika ia menolak kehidupan orang-orang dan dirinya sendiri akan semakin terpuruk. Disepanjang cerita adegan lima dan tujuh tidak ada penggambaran latar tempat dan waktu yang menonjol, nampaknya Brecht benar-benar ingin menekankan perhatian pada penggarapan latar sosial. Latar sosial yang hendak digambarkan oleh Brecht dalam drama ini adalah kekuatan modal capital. Modal kapital telah merasuki seluruh aspek kehidupan masyarakat dan menentukan nasib hidup mereka termasuk pada ruang-ruang personal semacam kisah cinta.

*Zwischenspiel* kelima seperti biasa dewa-dewa datang ke dalam mimpi Wang. Adegan kedelapan berlatar tempat di gudang Shu Fu yang diubah Shui Ta menjadi pabrik tembakau. Semua orang yang pernah dibantu oleh Shen Te termasuk Yang Sun bekerja di sana. Kini Shui Ta menjadi pengusaha, pemegang modal kapital di mana puluhan orang hidupnya kini berbanting padanya.

Adegan kesembilan mengambil latar tempat di toko tembakau Shen Te yang kini telah berubah menjadi kantor. Perabotan baru yang bagus-bagus, kursi santai dan karpet baru menggambarkan perubahan status sosial penghuninya yakni Shui Ta. Hari itu hujan. Shui Ta didatangi banyak orang yang mulai menanyakan keberadaan Shen Te. Ia pun akhirnya dituduh berhubungan dengan hilangnya Shen Te selama ini. Banyak orang beranggapan bahwa Shui Ta telah menangkap Shen Te dan bahkan telah membunuhnya untuk menguasai aset toko tembakau. *Zwischenspiel* keenam, Wang pun mengadu tuduhan tersebut kepada para dewa. Akhirnya di adegan kesepuluh, keesokan harinya Shui Ta dibawa ke pengadilan. Di pengadilan itulah, di hadapan tiga dewa yang menjadi hakim, Shui Ta

membuka jati dirinya bahwa sebenarnya Shen Te dan Shui Ta adalah satu orang yang sama. Drama pun ditutup dengan munculnya seorang aktor yang hadir di atas panggung sebagai panggung mengantarkan epilog.

*Der Gute Mensch von Sezuan* merupakan karya yang terinspirasi dari pertunjukan drama asia terutama Cina, di mana drama berkisar luas dalam ruang dan waktu dengan percampuran supranatural, ruang-ruang domestik dan sejarah. Brecht membuat panggung mampu memrepresentasikan latar peristiwa baik latar waktu dan tempat dengan teknik yang cukup sederhana, namun lebih menampilkan ilustrasi latar sosial dengan ilustrasi kelas-kelas masyarakatnya. Sesuai dengan marxisme di mana latar sosial yang Brecht ilustrasikan dalam *Der Gute Mensch von Sezuan* adalah adanya kelas yang berkuasa dan kelas yang dikuasai, atau kelas pemilik peralatan produksi dan kelas buruh, atau kelas yang menindas dan kelas yang tertindas.

Meskipun demikian ia menampilkannya kepada penonton tetap sebagai peristiwa panggung bukan representasi dari kehidupan. Brecht berpendapat bahwa hal itu dibutuhkan untuk menjatuhkan asumsi bahwa ada dinding keempat yang memotong penonton dari panggung dan konsekuensi ilusi bahwa aksi panggung berlangsung dalam realitas dan tanpa penonton. Layar kemudian tidak lagi berfungsi. Penonton melihat bangunan panggung secara langsung ketika ia masuk ke dalam ruang pertunjukan, teater adalah teater bukanlah potongan kehidupan di atas panggung.

Amrazan berpendapat bahwa era yang digambarkan Brecht dalam drama ini adalah Cina era kekuasaan Kuo Min Tang, sebab teks drama ini ditulis oleh

Brecht di sekitar tahun 1943. Pada era itu seantero Cina memang dilanda krisis ekonomi. (Amrazan: 1992). Namun ada juga yang berpendapat bahwa karya ini bukanlah refleksi kondisi sosial, budaya dan politik di Cina pada saat itu, hanya saja permainannya menggunakan beberapa konvensi teater Cina dan latar tempat di Cina. Latar yang dirujuk oleh Brecht dalam teks drama ini sebenarnya adalah Berlin.

d. Tema (*Thema*) dalam Teks Drama *Der Gute Mensch von Sezuan* Karya Bertolt Brecht

*Der Gute Mensch von Sezuan* ditulis oleh Brecht pada masa pelariannya tahun 1938 -1940, ketika ia mengalami intervensi politik oleh rezim Nazi. Drama ini adalah manifestasi kritik Brecht terhadap situasi Jerman pada masa itu. Berbeda dengan tema sejarah yang dituangkannya dalam *Mutter Courage und ihre Kinder* dan biografi dalam *Leben des Galilei*, Brecht menggarap *Der Gute Mensch von Sezuan* berpijak pada media cerita fiksi untuk mengangkat isu nilai dan kemanusiaan. Bukan isu-isu besar mengenai perang dunia, kekuasaan rezim, intervensi dan hegemoni politik yang ia bicarakan dalam teks drama drama ini, namun lebih mengangkat aspek-aspek subtil mengenai perilaku manusia dan hubungan sosial beserta dengan sebab akibatnya.

Tema mayor dalam drama ini terlihat jelas dalam judul adalah kebaikan. Hal ini kemudian didukung dengan adanya peristiwa dalam *Vorspiel*, ketika Wang pada awalnya gagal menemukan pemilik rumah yang bersedia menyambut para dewa untuk bermalam di rumahnya. Para Dewa kemudian membahas kegagalan Wang dalam cuplikan dialog berikut ini:



*Der zweite Gott: "Züfallen in Schun, Züfallen in Kwan und Züfallen in Sezuan! Es gibt keinen Gottesfürchtigen mehr, das is die nackte Wahrheit, der ihr nicht ins Gesicht schauen wollt. Unsere Mission ist gescheitert, ...".*

Keadaan di Schun, Kwan dan Sezuan ! Tidak ada lagi keyakinan kepada Tuhan, itu adalah kenyataan dan kau tidak mau mengakuinya, misi kita kali ini gagal, Aku saja itu.

*Der erste Gott: "Wir können noch gute Menschen finden, jeden Augenblick. Wir dürfen es uns nicht zu leicht machen."*

Kita akan segera bertemu dengan orang baik. Kita tidak bisa membuatnya menjadi mudah.

*Der dritte Gott: "In dem Beschluß heiß es: die Welt kann bleiben, wie sie ist, wenn genügend gute Menschen gefunden werden, die ein menschenwürdiges Dasein leben können. Der Waserverkäufer selber ist ein solcher Mensch, wenn mich nicht alles täuscht".*

Di dalam keputusan disebutkan: dunia dapat dibiarkan tetap berlangsung apa adanya, asalkan ditemukan cukup manusia baik, yang mampu hidup dengan pantas sebagai manusia. (Brecht, 2002: 596).

Misi para dewa turun ke dunia untuk mencari orang baik agar dunia bisa tetap berlangsung sebagaimana mestinya menjelaskan bahwa tema kebaikan menjadi tema utama, meskipun definisi mengenai kebaikan itu sendiri bias, tidak jelas apa yang dimaksud 'hidup dengan pantas sebagai manusia'.

Konteks kebaikan dijelaskan kembali oleh para dewa dalam interaksinya dengan Wang di *zwischenenspiel* pertama. Dewa I memerintahkan Wang untuk mengawasi Shen Te yang baik dengan cuplikan dialog sebagai berikut, "*Bezeig du Interesse an ihrer Güte, denn keiner kann lang gut sein, wenn nicht Güte verlangt wird.*" Berikan perhatianmu pada kebbaikannya, karena tak ada yang bisa mempertahankan kebbaikannya kalau memang tidak diharapkan kebaikan darinya (Brecht, 2002: 603). Dengan terjemahan ke dalam bahasa Indonesia sebagai berikut, " Beri kebaikan pada kebbaikannya, karena tak ada seorang pun yang dapat mempertahankan kebbaikannya, ketika kebaikan tidak dibutuhkan." (Brecht, 2002:

596). Pernyataan itu menjelaskan betapa sulitnya menjadi baik tanpa dukungan dari orang lain. Begitu juga Shen Te, ketika keadaannya terpuruk sementara orang-orang di sekitarnya hanya mau mementingkan diri sendiri, ia harus menghadirkan Shui Ta. Shui Ta yang tak lain adalah alteregonya sendiri membantunya untuk mencari definisi kebaikan terkait dengan tindakan dan strategi untuk mencapai kebaikan itu sendiri.

Kebaikan sebagai tema pokok dibahas dalam *Zwischenspiel* keempat oleh para dewa. Ketika Wang memohon mereka turun tangan menolong Shen Te, para dewa menolak dengan alasan bahwa orang baik akan bisa berhasil menegakkan kakinya di bumi yang muram ini.

Persepsi Shen Te tentang kebaikan berubah di adegan tujuh ketika ia melihat anak tukang kayu mengais tempat sampah untuk mencari makanan. Ia tidak ingin anak yang dikandungnya kelak akan bernasib serupa. Demi kebaikan masa depan anaknya ia bahkan rela jika harus berubah menjadi setajam harimau. Tekad kuat itu mengantarnya pada keputusan untuk kembali menjadi Shui Ta dan membiarkan Shui Ta mengubah bentuk kebaikan dengan caranya.

Pada adegan kesepuluh pada awalnya para dewa merasa kecewa ketika Shui Ta membuka topengnya dan menguak kenyataan bahwa Shui Ta yang disebut-sebut sebagai manusia jahat sebenarnya adalah satu orang yang sama dengan Shen Te, akhirnya mengizinkan penyamaran tersebut tetap diberlangsungkan. Hal itu tertera dalam dialog Shen Te dan para dewa seperti berikut ini:

*Shen Te: "Abe rich brauche den Vetter!"*

*Der Erste Gott: "Nicht zu oft!"*

*Shen Te: "Jede Woche zumindest!"*

*Der Erste Gott: "Jeden Monat, das genügt!"*

*Shen Te: "Oh, entfernt euch nicht, Erleuchtetete!.....*  
 Shen Te: tapi saya membutuhkan sepupu saya  
 Der Erste Gott: jangan terlalu sering  
 Shen Te: sekali seminggu  
 Der Erste Gott: sekali sebulan sudah cukup  
 Shen Te: Oh, jangan pergi, ku mohon  
 (Brecht, 2002: 640-641).

Dialog Shen Te dengan Dewa I itu menjadikan 'kebaikan' menjadi semakin ambigu. Shen Te dan Shui Ta, meskipun mereka adalah satu orang yang sama cara mereka menyikapi persoalan sangat bertolak belakang. Orang-orang menganggap Shen Te adalah wujud kebaikan karena tidak pernah bisa berkata tidak pada orang lain sementara Shui Ta adalah kejahatan karena sikap dingin, tegas dan tangan besinya ketika berurusan dengan orang lain. Tetapi, pada akhirnya para dewa mengizinkan Shen Te menghadirkan Shui Ta demi memberlangsungkan kebaikan di dalam sistem sosialnya. Itu artinya, nilai kebaikan harus kembali dikaji ulang oleh para pembaca atau penonton drama ini.

Selain kebaikan, tema mayor dalam drama ini adalah materialisme dan patriarki dalam kapitalisme. Tema materialism dalam drama ini ditunjukkan dalam peristiwa di mana setiap konflik yang menunjukkan sistem ekonomi menentukan moralitas masyarakat. Tema ini nampak pada dialog Shen Te kepada para dewa berikut ini *"Aber ich bin meiner nicht sicher, Erleuchtetete. Wie soll ich gut sein, wo alles so teuer ist?"* Tapi saya tidak yakin, bagaimana saya harus menjadi orang baik ketika semuanya serba mahal (Brecht, 2002: 598). Dewa ketiga kemudian mengambil kesimpulan bahwa mungkin Shen Te bisa menjadi baik jika tidak semiskin itu. Akhirnya mereka pun bersepakat untuk memberikan sejumlah uang kepada Shen Te. Peristiwa tersebut menjadi sebuah ironi tentang

makna kebaikan itu sendiri, antara kebaikan moralitas yang murni berangkat dari dorongan dan kemauan hati nurani dengan kebaikan yang berangkat dari materialisme.

Adegan ketujuh dan kedelapan juga menunjukkan bagaimana masyarakat dapat berubah dengan cara mengubah sistem ekonomi yang ada dalam masyarakat tersebut. Shui Ta dengan modal kapital dari Shu Fu ditangannya, berhasil membuka pabrik tembakau dan menggiring orang-orang pemalas dan oportunis yang selama ini hidup dengan cara menjadi benalu bagi Shen Te kini bekerja di pabriknya. Termasuk Yang Sun, si penerbang pengangguran, yang selama ini hidup sebagai pecundang pun kini berubah menjadi lebih berguna berkat jasa Shui Ta seperti yang diutarakan ibunya berikut ini:

*“Wir können Herrn Shui Ta wirklich nicht genug danken. Beinahe ohne jedes Zutun, aber mit Strenge und Weisheit hat er alles Gute herausgeholt, was in Sun steckte! Er hat ihm nicht allerhand phantastische Versprechungen gemacht wie seine so sehr gepriesene Kusine, sondern ihn zu ehrlicher Arbeit gezwungen. Heute ist Sun ein ganz anderer Mensch als vor drei Monaten. Das werden Sie wohl zugeben!”*

Kami berhutang budi kepada tuan Shui Ta. Tanpa banyak omong, namun dengan ketegasan dan kebijaksanaan menggali semua kebaikan dalam diri Sun. Dia tidak mempunyai janji-janji fantastik seperti sepupunya, tetapi dengan begitu banyak kebanggaan memaksa dia untuk bekerja yang jujur. Sekarang Sun jadi orang yang lain sekali dengan Sun tiga bulan yang lalu. Aku kira kalian juga mengakuinya! Penghargaan jiwa itu seperti lonceng, kalau disenggol dia akan berbunyi dan kalau tidak dia tidak berbunyi seperti kata orang tua (Brecht, 2002: 632).

Sementara itu tema patriarki tampak pada munculnya alterego Shen Te sebagai seorang laki-laki. Untuk menjadi seorang kapitalis sejati yang mampu mendapatkan apa yang dia inginkan, Shen Te harus "menjadi" Shui Ta. Isu gender muncul selama adegan lima ketika Yang Sun berdialog dengan Shui Ta dengan cara yang sama sekali berbeda dari caranya berinteraksi dengan Shen Te. Ketika

mengetahui kebusukan Yang Sun, Shui Ta memperingatkannya dan berkata kepada Yang Sun, “ *Sie scheinen zu vergessen, daß sie ein Mensch ist und Vernunft hat.*” Kau lupa bahwa dia adalah seorang manusia yang memiliki nalar (Brecht, 2002: 633). Kemudian Yang Sun menjawab, “ *Was gewissen Leute von ihren weiblichen Verwandten und der Wirkung vernünftigen Zuredens denken, hat mich immer gewundert. Haben Sie schon einmal von der Macht der Liebe oder dem Kitzel des Fleisches gehört? Sie wollen an ihre Vernunft appellieren? Sie hat keine Vernunft!.....*” Saya heran membayangkan apa yang orang pikirkan tentang hubungan perempuan dan efek dari argumen yang masuk akal. Apakah kamu pernah mendengar tentang kekuatan cinta dan getaran tubuh? Kamu mengharapkan dia menggunakan nalarnya? Dia tidak punya nalar...(Brecht, 2002: 633).

Tema minor dalam drama ini adalah kecurigaan kepada orang lain dan siasat percinta. Kecurigaan orang lain adalah suatu sifat karakter umum dalam *Der Gute Mensch von Sezuan*, itu bertentangan dengan kualitas "kebaikan" yang para dewa cari. Meskipun pria pengangguran meminta rokok gratis, setelah dia pergi, suami mengatakan, “*Ich wette, er hatte noch Geld in der Tasche.*” Aku curiga dia punya uang di dalam tasnya (Brecht, 2002: 599). Ketika Shui Ta tiba pada awal Adegan 2, adik ipar langsung kehilangan kepercayaan kepada Shen Te, ia berkata “*Da hat sie uns also angeschmiert! Wo steckt sie überhaupt?*” Dia telah menipu kita! Di mana dia sekarang? (Brecht, 2002: 603). Cinta dalam drama ini tidak bisa dikatakan mewakili kebaikan. Cinta Shen Te kepada Yang Sun telah menggiringnya pada situasi lemah dan gamang. Perasaan Yang Sun kepada Shen

Te yang pada awalnya nampak sebagai cinta, ternyata berujung pada kenyataan bahwa itu hanyalah kamufase untuk mendapatkan uang demi mewujudkan cita-citanya menjadi seorang penerbang. Sementara Shu Fu yang bersedia mendukung dan memberikan apa saja kepada Shen Te, ternyata semua kebaikan dan pengorbanan itu hanyalah sebuah strategi untuk memojokkan Shen Te agar bersedia menikah dengan dirinya. Sementara Shen Te yang sebenarnya mencintai Yang Sun harus dengan berat hati berpura-pura menerima pinangan Shu Fu demi keberlangsungan hidup orang-orang disekitarnya.

## **2. Analisa Struktural Teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* Karya Nano Riantiarno**

### **a. Alur (*Handlung*) dalam Teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* Karya Nano Riantiarno**

*Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* adalah teks drama dua babak yang terdiri dari sembilan belas adegan dan diakhiri oleh sebuah epilog. Adegan pertama diawali oleh monolog Wang, si tukang air. Ia menjelaskan keberadaannya di gerbang kota adalah untuk menunggu para dewa yang kabarnya akan datang meninjau daerah-daerah untuk mencari orang baik. Akhirnya ia bertemu dengan tiga dewa. Ketiga dewa meminta Wang membantu mereka mencari penginapan. Tetapi setelah ia mengetuk beberapa rumah, usahanya sia-sia. Tidak ada seorang pun yang bersedia memberikan tempat bermalam bagi para dewa bahkan ia sempat dimaki-maki oleh salah seorang pemilik rumah. Lantaran merasa malu kepada para dewa, Wang bergegas ke gubuk dan memanggil-manggil Sente seorang pelacur di kota itu. Pada awalnya Sente ragu-ragu untuk menerima para dewa di rumahnya, karena ia sedang menunggu pelanggannya. Akhirnya Sente mengizinkan para dewa

menginap di rumahnya. Wang menemani ketiga dewa duduk di dekat rumah Sente, sembari menunggu Sente menyiapkan kamar. Wang mengutarakan situasi penduduk kota yang hidup dalam kesusahan. Seorang laki-laki mendekati rumah Sente, bersiul beberapa kali. Setiap kali mendengar siulan Wang tersentak dan gelisah. Rasa gelisah dan was-was menghantui Wang, karena takut Sente tidak menepati kata-katanya dan mengecewakan para dewa akhirnya Wang lari meninggalkan para dewa.

Di adegan ke dua, Wang mengadu kepada para penonton bahwa Sente telah menipunya. Ia lebih mementingkan pekerjaannya ketimbang membantu para dewa. Wang merasa malu untuk kembali menemui para dewa karena ia merasa gagal. Ia memutuskan pergi dari kota untuk menghindari dari rasa malu kepada para dewa.

Adegan tiga, setelah Wang berlalu Sente datang mencari Wang dan ia tidak menemukannya. Sente menemui para dewa dan mempersilakan mereka untuk masuk ke dalam gubuknya. Menjelang dini hari, para dewa berpamitan kepada Sente. Para dewa berterimakasih kepada Sente. Mereka merasa bahagia karena akhirnya bisa bertemu dengan Sente orang baik di kota itu. Seketika itu juga Sente menyanggah perkataan para dewa. Ia mengatakan bahwa dirinya tidak pantas disebut orang baik karena ia hanyalah seorang pelacur. Ia tidak mungkin bisa melakukan kebaikan karena hidupnya terpuruk dalam kemiskinan. Para dewa berunding dan akhirnya sepakat untuk memberikan sejumlah uang sebagai pembayaran sewa kamar, meskipun sebenarnya tidak ada pos anggaran untuk itu. Para dewa pergi dengan bergegas, sementara Sente memegang uang pemberian

dewa-dewa itu dengan kebingungan.

Kehidupan Sente berubah di adegan keempat. Ia meninggalkan pekerjaannya sebagai pelacur dan membeli sebuah toko tembakau dengan uang pemberian para dewa. Meskipun demikian penderitaan lain mulai berdatangan ke dalam kehidupan Sente. Nyonya Sin mantan pemilik toko tembakau yang kini di beli Sente, datang kepada Sente meminta meminta beras dan meminjam uang kepadanya. Beberapa saat kemudian datang serombongan gelandangan mencari tempat bernaung di rumah Sente. Para gelandangan itu dulunya adalah pemilik pondokan yang ditempati Sente pada waktu baru datang dari kampung. Tetapi mereka pernah mengusir Sente karena ia sudah tidak lagi punya uang. Sente menyambut mereka dengan ramah dan hangat. Kemudian datang seorang pengangguran meminta sejumput tembakau dan Sente memberinya sebatang rokok. Nyonya Sin memperingatkan Sente bahwa sikap baiknya itu bisa membuat usahanya bangkrut. Gelandangan tua memberi saran agar Sente sekali-kali berbohong bahwa toko tersebut bukan miliknya melainkan milik saudara sepupunya yang sangat ketat dalam urusan keuangan. Hal itu dirasa dapat menyelamatkan aset usahanya. Tak lama kemudian, datang tukang kayu meminta pembayaran rak kayu toko yang belum dilunasi oleh pemilik sebelumnya kepada Sente. Pada awalnya, Sente merasa tidak tega untuk menolak permintaan tukang kayu, tetapi laki-laki tua salah satu dari gelandangan yang menginap di rumah Sente membela Sente dengan mengajukan beberapa kebohongan tentang saudara sepupu Sente. Tukang kayu pergi dan meninggalkan tagihan untuk saudara sepupu Sente. Nyonya Misu, pemilik gedung, datang kepada Sente dan menanyakan



perihal orang yang akan menjamin usaha Sente. Tanpa adanya jaminan toko tembakau Sente tidak akan mendapatkan izin beroperasi. Pernyataan nyonya Misu membuat Sente merasa terjepit dan akhirnya ia mengeluarkan pernyataan bahwa saudara sepupunya lah yang akan menjaminnnya. Sente mengatakan bahwa saudara sepupunya bernama Suta dan ia tinggal di kota lain. Para gelandangan pun riuh mendukung kebohongan Sente. Nyonya Misu menyarankan agar Sente segera menemui saudara sepupunya itu, lalu pergi. Setelah itu, anggota keluarga gelandangan berdatangan. Sente diam-diam menanggapi keadaan toko tembakaunya yang berantakan sebelum dibuka.

Adegan kelima, tukang air yang sedang tidur di kolong jembatan didatangi oleh para dewa. Wang ketakutan karena perasaan bersalahnya. Para dewa pun menjelaskan bahwa ia tidak perlu bersikap demikian karena pada malam itu Sente telah mengizinkan mereka menginap di rumahnya. Para dewa meminta Wang segera kembali ke kota untuk mengawasi Sente yang baik dan melaporkan keadaan Sente kepada mereka.

Pagi hari di adegan ke lima, para sebagian dari gelandangan masih tertidur. Terdengar ketukan pintu. Perempuan tua membuka pintu dan masuklah Suta bersama dengan tukang kayu. Para gelandangan terkejut ketika Suta memperkenalkan diri sebagai sepupu Sente, yang pada awalnya adalah lelucon kebohongan, kini benar-benar hadir di hadapan mereka. Suta meminta para gelandangan untuk segera berpakaian agar toko tembakau bisa segera dibuka. Ia juga mengatakan bahwa Sente sedang ada keperluan di tempat lain sehingga tidak lagi bisa membantu mereka. Para gelandangan tidak percaya pada Suta. Beberapa

diantara mereka mencari Sente dan gelandangan kecil bergegas ke toko kue untuk mencuri. Tukang kayu meminta Suta untuk segera melunasi tagihannya. Suta dengan sikap dingin berhasil menawar tagihan tukang kayu yang pada awalnya 100 perak menjadi 20 perak. Kemudian dengan tegas Suta meminta semua gelandangan pergi dari toko tembakau. Berbeda dengan Sente, sikap taktis Suta membuat nyonya Misu kalah dalam berdebat dan ia pun mampu menjalin hubungan yang sangat baik dengan Polisi kota. Polisi kota member saran kepada Suta untuk mencarikan Sente suami orang kaya agar hidupnya tertolong.

Di dalam adegan ketujuh Sente bertemu dengan Sun, seorang pilot pengangguran, yang hendak bunuh diri di sebuah taman kota karena putus asa. Sente berhasil membuat Sun mengurungkan niatnya. Percakapan hangat yang terjadi di taman itu membuat Sente jatuh hati kepada Sun. Sente bertemu dengan Wang di adegan kedelapan. Ia membeli air dari Wang meskipun saat itu sedang hujan, di mana ia bisa mendapatkan air yang melimpah tanpa harus membayar. Wang melihat Sente nampak bahagia setelah bertemu dengan Sun di taman.

Adegan kesembilan, para dewa kembali menemui Wang. Ia bercerita tentang kebaikan Sente yang telah membeli airnya di tengah hujan. Selain itu Wang mengabarkan kepada para dewa bahwa Sente sedang jatuh cinta kepada pemuda yang ia temui di taman. Meskipun Sente yang baik kini sedang berbahagia, namun sebenarnya ia sedang mengalami persoalan yang tidak bisa ia pecahkan sendiri. Ia terpaksa mengundang Suta, saudara sepupunya, untuk mendapatkan bantuan.

Orang-orang di sekitar Sente mulai curiga dengan perilaku Sente. Di adegan sepuluh ini, nyonya Sin dan seorang perempuan hamil mempergunjingkan Sente,

yang mulai keluyuran semalaman. Pagi itu terjadi keributan. Sufu si tukang cukur menendang kaleng-kaleng dan memukul tangan Wang dengan besi pencatok rambut sampai-sampai tangan Wang patah. Sufu marah karena merasa terganggu ketika Wang menjajakan air dagangannya kepada para pelanggan Sufu. Sementara itu, Sente yang sedang jatuh cinta berjalan dengan riang gembira membagikan nasi bungus kepada orang-orang. Sufu pun terkesima pada kecantikan Sente. Ia jatuh hati. Sente bergegas masuk ke toko permadani. Ia membeli sebuah syal dengan harga yang murah. Kakek dan nenek penjual permadani merasa iba kepada Sente, yang tengah kesulitan karena hampir tidak mampu membayar uang sewa rumah. Mereka memberikan pinjaman 200 keping perak kepada Sente. Beberapa saat kemudian, Sente bertemu dengan Wang yang tangannya terluka parah. Sente menyarankan agar Wang segera berobat ke dokter, tetapi si pengangguran menyarankan agar ia pergi ke pengadilan agar ia mendapatkan uang ganti rugi. Untuk itu, Wang butuh saksi, tetapi tidak seorang pun yang melihat kejadian bersedia menjadi saksi. Mendengar kemunafikan orang-orang itu Sente sangat sedih dan ia pun bersedia menjadi saksi palsu demi membantu Wang. Setelah semua orang pergi, datanglah Ibu Sun. Ia mengabarkan bahwa Sun mendapatkan pekerjaan sebagai pilot di kota. Hanya saja ia membutuhkan ongkos 500 keping perak. Mendengar hal itu Sente tergerak hatinya. Seketika itu juga ia menyerahkan 200 keping perak yang dipinjamkan suami istri penjual permadani untuk membayar sewa rumah kepada ibu Sun. Ia pun berjanji akan segera mendapatkan kekurangannya.

Adegan sebelas menggambarkan bagaimana Sente mengubah dirinya menjadi

Suta. Pada adegan ke sebelas Sun datang ke toko tembakau menagih 300 keping perak yang dijanjikan Sente kepada ibunya beberapa waktu lalu. Tetapi Sun tidak menemukan Sente dan bertemu dengan Suta. Sun berusaha keras untuk menakut-nakuti Suta untuk membantunya mendapatkan 300 keping perak. Ditengah-tengah pembicaraan Suta dan Sun muncul nyonya Misu memperingatkan Suta bahwa uang sewa paling lambat harus dibayar lusa. Suta bercerita kepada nyonya Misu bahwa Sente tidak akan melanjutkan usahanya. Ia hendak menjual toko tembakau beserta dengan isinya untuk membantu calon suaminya mencari pekerjaan dan mereka akan pindah ke kota. Nyonya Misu tertarik untuk membeli seluruh asset Sente. Terjadilah tawar-menawar harga asset toko tembakau antara Suta dan nyonya Misu. Tetapi pada akhirnya Suta membatalkan penjualan toko tembakau karena mengetahui bahwa Sun tidak akan membawa Sente ke kota. Ia akan membiarkan Sente hidup melarat sendirian. Suta disulut amarah. Nyonya Sin yang juga merasa geram bergegas mengajak Sufu ke toko tembakau. Suta pun mengambil jalan pintas dengan menemui Sufu dan menanyakan apakah ia benar-benar tertarik pada Sente. Suta menjelaskan kepada Sufu bahwa ia terpaksa harus menemuinya karena Sente sedang dalam bahaya. Hati Sufu tergerak untuk membantu Sente. Bahkan ia berkata kepada Suta bahwa kalau mau Sente bisa mempergunakan gudang-gudang kosongnya di seberang ladang untuk menampung orang-orang yang selama ini ia pelihara. Selain itu, Sufu pun bersedia untuk memenuhi kebutuhan Sente lainnya. Tiba-tiba Wang masuk bersama dengan Polisi. Sufu berbalik lalu berpura-pura memeriksa rak-rak tokonya. Wang mencari Sente untuk dijadikan saksi pemukulan tangannya oleh

Sufu. Suta berseru kepada Wang dan Polisi bahwa saudara sepupunya tidak bisa menjadi saksi karena ia tidak melihat kejadiannya secara langsung. Mendengar perkataan Suta, Wang merasa sedih dan kecewa. Ia dan Polisi pergi. Suta memberikan isyarat seolah ia menyetujui niatan Sufu untuk meminang Sente. Suta bergegas ke kamar belakang, berpura-pura hendak memberi tahu Sente. Tak lama kemudian Sun kembali datang. Terjadi keributan antara Sun dengan Sufu. Sente tiba-tiba muncul dari kamar belakang. Ia menceritakan kepada Sun bahwa Suta tidak merestui hubungan mereka dan ia sudah dijodohkan dengan Sufu, demi kebaikan semua orang. Sun merayu Sente dengan menghadirkan kembali kenangan masa-masa indah mereka. Sente kembali bimbang, dan akhirnya ia termakan rayuan Sun. Ia pergi bersama Sun dan meninggalkan Sufu. Sufu panik. Ia berteriak mencari Suta.

Adegan ketiga belas, Sente dan Sun menggelar pesta perkawinan di sebuah restoran murahan di luar kota. Para tamu dan pendeta menunggu cukup lama, tetapi upacara pernikahan belum juga dimulai. Sun dan ibunya memang sengaja menunda upacara perkawinan sampai Suta datang membawa uang yang ia janjikan. Berkali-kali Sente menjelaskan bahwa Suta tidak akan datang tetapi Sun dan ibunya tetap bersikeras menunggunya. Sampai pada akhirnya pendeta undur diri. Ia tidak bisa menunggu terlalu lama karena harus melaksanakan tugas ditempat lain. Malam sudah semakin larut, para tamu pun satu persatu pun pergi. Sente berniat untuk meninggalkan upacara pernikahannya yang gagal, tetapi Sun mencegahnya. Mereka bertiga duduk terdiam menunggu Suta yang tidak mungkin datang.

Sementara itu di adegan keempat belas, di suatu waktu dan suatu tempat para dewa tengah berusaha melerai perkelahian sejumlah orang. Tetapi sialnya dewa ke tiga terkena lemparan batu dan matanya bengkak. Ditengah kepanikan itu dewa pertama bertanya di mana sebenarnya mereka tengah berada dan dewa ke dua menjawab 'Palestina'. Keos tersebut membuat mereka putus asa, karena keadaan Bumi semakin parah. Mereka meneruskan perjalanan dengan langkah terseok-seok.

Adegan lima belas, Sente dan nyonya Sin bercakap-cakap di luar rumah. Nyonya Sin memperhatikan perubahan kondisi tubuh Sente. Ia menduga Sente sedang hamil. Tak lama kemudian, datanglah Sufu dengan tergopoh-gopoh. Ia menyatakan perihatinannya kepada Sente. Ia tidak ingin kebaikan Sente berakhir begitu saja. Untuk itu Sufu memberikan cek yang sudah ia tandatangani dan memperbolehkan Sente mengisi berapa pun nominal yang ia mau. Belum sempat Sente merespon, Sufu sudah bergegas pergi. Nyonya Sin membujuk Sente untuk memanfaatkan cek tersebut, tetapi Sente menolak. Tukang air datang membawa seorang anak kecil yang tak lain adalah anak tukang kayu. Wang bercerita kepada Sente bahwa anak itu tidak kangpunya tempat tinggal dan tidak terurus. Ayah anak itu kini bangkrut dan sering mabuk-mabukan. Sente menyampaikan kabar gembira kepada Wang bahwa ia telah menerima tawaran tukang cukur untuk mempergunakan gudang-gudang kosongnya sebagai tempat tinggal siapapun yang tidak punya rumah. Sente meminta Wang untuk segera menjemput tukang kayu beserta dengan seluruh keluarganya. Ketika Sente dan si anak kecil tengah menunggu kedatangan Wang dan tukang kayu, suami istri gelandangan datang

lagi. Mereka menitipkan beberapa karung tembakau ilegal di rumah Sente dan meminta Sente tutup mulut perihal kepemilikan tembakau itu. Sente mengantar mereka menyimpan tembakau ke ruang tengah. Ketika kembali ke depan rumah, Sente melihat si anak kecil mengorek tempat sampah, mencari remah-remah karena lapar. Hati Sente perih melihatnya. Ia bergegas mengambil celana Suta.

Para tuna wisma berkumpul di depan toko tembakau, menunggu Sente untuk bergegas pindah ke gudang Sufu. Tiba-tiba Suta muncul dari dalam rumah. Suta berkata bahwa gudang-gudang Sufu telah penuh untuk keperluan yang lain, mereka tidak bisa menjadikannya sebagai tempat tinggal. Suta bermaksud membuka sebuah pabrik rokok sehingga orang-orang yang selama ini menggantungkan hidup kepada Sente bisa menghidupi dirinya dengan cara yang lebih terhormat, yakni bekerja. Suta memerintahkan tukang kayu dan pengangguran mengambil tembakau yang tersimpan di dalam rumahnya untuk segera dibawa ke pabrik. Gelandengan muda seketika itu tahu bahwa karung-karung tembakau tersebut adalah milik keluarganya, yang beberapa saat lalu dititipkan kepada Sente. Tetapi ia tidak bisa berbuat apapun karena Suta mengancam akan melaporkan mereka ke Polisi atas kepemilikan tembakau ilegal.

Adegan enam belas, gudang-gudang Sufu telah berubah menjadi pabrik rokok. Semua orang yang pernah menggantungkan hidup kepada kebaikan hati Sente bekerja di sana. Ibu Sun menemui Suta untuk memintanya mencabut pengaduannya atas Sun dengan tuduhan melanggar janji dan pengelapan uang. Suta bersedia mencabut tuntutan itu dengan syarat Sun bersedia bekerja di pabriknya. Saat itu juga Sun bersedia bekerja kepada Suta. Sun menunjukkan

prestasi kerja yang sangat baik karena kecerdasannya dan Suta memberikan jabatan yang lebih tinggi sebagai mandor.

Di adegan ketujuh belas, Suta berada dipuncak karirnya. Toko tembakau Sente kini dijadikan kantor dengan perabotan mutakhir dan karpet-karpet mahal. Nyonya Sin yang masih bekerja di tempat itu, kini mampu memakai baju baru. Pagi itu suami istri penjual karpet mendatangi Suta. Mereka bermaksud mencari Sente untuk berterimakasih, karena mereka telah menerima wesel sejumlah 200 keping perak. Itu adalah uang yang dulu mereka pinjamkan kepada Sente. Suta berkata bahwa ia tidak tahu keberadaan Sente sekarang. Dua orang tua itu pun pergi. Suta merasa pusing lantaran sebenarnya Sente sedang hamil tujuh bulan dalam penyamarannya. Nyonya Sin sudah tahu bahwa Suta dan Sente adalah satu orang yang sama. Ia berjanji akan merawat kehamilan Sente. Sun datang menemui Suta untuk urusan bisnis. Sun mengatakan bahwa keadaan gudang-gudang Sufu sudah tidak lagi memenuhi syarat sebagai tempat bekerja. Ruangnya semakin sempit karena jumlah barang dan pekerja terus bertambah. Mereka harus berikir keras untuk memecahkan persoalan itu. Wang datang bertanya kepada Suta tentang keberadaan Sente. Suta tetap berkelit, ia menegaskan bahwa ia tidak tahu di mana Sente berada. Wang yang kesal pada sikap Suta melontarkan ancaman bahwa ia dan teman-temannya akan terus mencari Sente. Ia juga membongkar rahasia kehamilan Sente di depan Sun. Mendengan hal itu hati Sun sungguh terpukul. Timbul prasangka buruk Sun kepada Suta. Sun mengira bahwa Suta telah penculik Sente dan menyingkirkannya agar ia bisa menguasai bisnis tembakau. Tiba-tiba Sun mendengar isak tangis dari dalam rumah. Suta mucul



kembali. Sun mendesak Suta untuk mengatakan keberadaan Sente. Suta tetap mengelak dan mengancam memecat Sun jika ia terus-terusan menanyakan Sente. Sun naik pitam ia bergegas pergi. Tak lama kemudian nyonya Misu datang bersama dengan Sufu. Mereka membicarakan rencana Suta menyewa gudang milik nyonya Misu. Nyonya Misu tidak berkeberatan asalkan Suta memperbolehkan ia mendekati Sun. Sufu kembali menanyakan kapan ia bisa bertemu dengan Sente. Selama ini, Suta selalu mengulur-ulur janji dan ia sudah tidak sabar lagi. Ditengah-tengah pembicaraan mereka bertiga, terdengar keramaian di luar. Sun datang kembali bersama Wang dan Polisi. Mereka hendak mengeledah rumah Suta untuk mencari jejak menghilangnya Sente.

Para dewa mendatangi Wang dalam mimpinya untuk yang terakhir kali. Wang menceritakan peristiwa menghilangnya Sente dan Suta dijerat tuduhan menjadi dalang di balik peristiwa tersebut. Mendengar cerita Wang para dewa memperdebatkan kegagalan misi mereka. Dua diantara mereka putus asa dan satu yang lainnya masih tetap mencoba optimis.

Adegan ke Sembilan belas, Suta pun diseret ke pengadilan karena tertuduh menjadi dalang peristiwa hilangnya Sente. Kebanyakan orang mencerca dan melontarkan argument-argumen yang memberatkan Suta. Hanya nyonya Sin, Sufu dan nyonya Misu yang membela Suta. Merasa semakin terpojok Suta meminta semua orang meninggalkan ruang sidang dan membiarkan ia memberikan pengakuan hanya di hadapan para hakim. Setelah semua orang pergi, Suta menaggalkan topeng dan pakaian Suta. Melihat kenyataan bahwa Suta adalah Sente para dewa terkejut sekaligus kecewa. Mereka kebingungan tidak tahu

bagaimana mereka harus mengambil keputusan dalam peradilan. Pada akhirnya mereka menganggap persoalan ini hanyalah kesalahan paham. Mereka masih yakin bahwa Sente dengan cara apapun akan mampu menjalankan kebaikan. Para dewa memukul palu. Lalu langit mendadak terbuka. Awan merah jambu menyeruak dari langit, melayang turun menuju para dewa. Mereka mengendari awan tersebut dan melayang menuju angkasa. Sente berteriak memohon para dewa untuk membantunya. Para dewa berseru bahwa pencarian sudah berakhir. Misi mereka sudah berhasil.

Seperti teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan, Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* juga menghadirkan beberapa nyanyian dan dialog yang ditujukan kepada penonton. Drama ini diakhiri dengan epilog di mana seorang aktor muncul dan berbicara kepada penonton. Ia mengantarkan sebuah perenungan, mengajak para penonton untuk menciptakan jawaban penyelesaian lakon ini.

b. Penokohan (*Characterisierung*) dalam Teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* Karya Nano Riantiarno

Karakter atau penokohan adalah proses penampilan tokoh sebagai pembawa peran sifat-sifat pribadi atau watak dalam pentas drama. Karakter merupakan bahan paling aktif yang menggerakkan jalan cerita. Bila alur bercerita tentang peristiwa yang terjadi, maka karakter bercerita tentang alasan peristiwa terjadi. Jadi yang menggerakkan peristiwa adalah karakter.

Ditinjau dari judul *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* dapat disimpulkan bahwa Nano menonjolkan tokoh tiga dewa dan Sente yang dimetaforakan sebagai kupu-kupu. Di Indonesia metafor kupu-kupu sangat dekat dengan rujukan makna

'perempuan', contohnya 'kupu-kupu malam' biasanya digunakan untuk menyebut perempuan pekerja sex komersial. Sementara di dalam teks drama *Tiga Dewa Kupu-Kupu* yang menjadi sentral peristiwa adalah perjalanan hidup Sente seorang pelacur, di mana dia harus menghadirkan alteregonya dalam wujud laki-laki bernama Suta. Jadi dapat diambil kesimpulan bahwa tokoh utama dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* adalah Tiga Dewa dan Sente beserta alteregonya Suta. Di dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* terdapat lebih dari 30 tokoh pembantu, antara lain Wang si tukang air, seseorang 1, seseorang 2, Nyonya Sin, perempuan tua, keponakan, lelaki tua, Pincang, perempuan hamil anak kecil, penggangguran, tukang kayu, nyonya Misu, kakek penjual karpet, nenek penjual karpet, gadis penggoda, perempuan tua penggoda, Sun, Sufu, ibu Sun, pelayan, pendeta, anak tukang kayu.

Tiga dewa hadir sebagai pembingkai peristiwa kisah *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* ini secara umum. Hal tersebut secara eksplisit diuraikan Wang di adegan pertama sebagai berikut:

“...hanya para dewa yang bisa menolong kami. Makanya, girang hati saya, waktu ada kabar bahwa beberapa komandan dewa dari khayangan, sedang dalam turne meninjau daerah-daerah. Orang bilang, kota ini masuk dalam daftar, salah satu kota yang akan mendapatkan kehormatan. Bayangkan, dewa-dewa, berkunjung kemari. Luar biasa kan? Orang bilang lagi, para dewa sedang prihatin. Keluhan dan keluhan dan keluhan semakin bertumpu di khayangan. Makanya tidak heran kalau mereka merasa perlu untuk mengadakan peninjauan langsung, turun ke bumi.” (Riantiarno, 1992: 1).

Selain itu dialog ketiga dewa pada adegan satu juga memberikan gambaran mengenai alasan kehadiran mereka di Bumi.

Dewa -2: Sekarang di mana-mana keadaannya sama. Manusia sudah tidak takut lagi kepada Tuhan. Itu kenyataannya. Masa kamu tidak mau mengakuinya? Misi kita kali ini tidak akan ada hasilnya.

Akui saja itu.

Dewa – 1: Aku masih tetap yakin akan bisa ketemu dengan orang baik.

Dewa-3 : Keputusan yang sudah disepakati antara lain berbunyi: “Dunia boleh terus berputar jika terdapat orang baik, cukup beberapa saja, yang mampu hidup dengan pantas sebagaimana layaknya manusia.” Tukang air itu aku yakin mereka orang baik.

((Riantiarno, 1992: 4).

Dialog ketiga dewa tersebut menghadapi persoalan di mana mereka kesulitan mengemban misi mencari orang baik yang menjadi syarat keberlangsungan kehidupan di Bumi. Hal tersebut menjadi informasi awal tentang permasalahan umum yang akan diilustrasikan secara lebih subtil di dalam peristiwa adegan-adegan berikutnya.

Dua kutipan dialog di atas memberikan gambaran mengenai pergeseran dimensi sosial para dewa dalam konteks kehidupan masyarakat kota miskin yang mereka kunjungi. Para dewa nampak agung sebagai sebuah manifestasi ketuhanan yang dikultuskan dan diimani ketika Wang menyatakan bahwa hanya para dewalah yang dapat menolong kesulitan yang tengah orang-orang hadapi dan kunjungan para dewa ke kota miskin tersebut menjadi sebuah kehormatan tersendiri. Wang merasa begitu yakin bahwa orang-orang di kota akan sangat senang dan menyambut kedatangan para dewa dengan sepantasnya. Namun ketika Wang menemui orang-orang dan mengetuk pintu-pintu rumah untuk mengabarkan bahwa dewa-dewa telah datang dan berharap mereka sudi memberikan penginapan, sikap mereka di luar dugaan Wang. Orang-orang menolak dan bahkan memaki-maki Wang dan juga para dewa. Para dewa telah kehilangan kepercayaan dari umat manusia. Malam itu mereka kehilangan pamor kedewaan dan menjadi tak lebih dari musafir biasa yang kesulitan untuk mendapatkan

tempat bermalam.

Teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* menghadirkan para dewa dalam dimensi fisiologis selayaknya manusia biasa. Wang secara eksplisit menggambarkan para dewa sebagai orang-orang yang tampannya lain, cukup makan, berbaju bagus dan sepatunya penuh dengan debu. Selayaknya orang-orang yang sedang bepergian jauh.

Tokoh utama kedua adalah Sente dan alteregonya Suta. Sente adalah seorang perempuan muda tidak dijelaskan berapa kisaran umurnya. Ia disebut sebagai salah satu orang baik yang dicari oleh para dewa selama ini. Namun ia sendiri merasa ragu-ragu apakah ia pantas disebut sebagai orang baik, sementara pada kenyataannya ia hanyalah seorang pelacur hina. Dalam lubuk hati Sente yang paling dalam sebenarnya ia ingin menjalani hidup dengan cara yang lain. Ia rela mengerjakan apa saja agar jadi orang baik, tetapi kemiskinan dan kerasnya kota memaksanya untuk melakukan pekerjaan hina hanya sekedar untuk bertahan hidup. Dewa kedua pun memakhlumi situasi yang dihadapi Sente, ia berkata kepada dua dewa lainnya, “...Jika dia tidak semiskin itu, barang kali dia masih bisa jadi orang baik.” (Riantiarno, 1992: 10). Akhirnya para dewa sepakat untuk memberikan sejumlah uang sebagai ganti sewa kamar meskipun itu di luar anggaran.

Berbekal uang dari dewa-dewa Sente mengubah hidupnya dan bertekad untuk benar-benar menjadi orang baik. Ia keluar dari pelacuran dan membeli sebuah toko tembakau. Pada awalnya seolah hidup baru dan jaminan kebahagiaan membentang luas bagi Sente. Namun di hari pertama ketika Sente baru

mempersiapkan pembukaan pertama toko tembakau barunya bertubi-tubi ia masalah. Nyonya Sin manatan memiliki toko tembakau datang kepada Sente untuk meminta beras karena ia sudah tidak punya apapun untuk menghidupi anak-anaknya. Tak lama kemudian datang datang serombongan keluarga gelandangan yang dulunya adalah pemilik pondokan ketika Sente baru datang dari desa. Mereka pernah mengusir Sente ketika ia sudah tidak punya uang lagi dan kini mereka mengemis kebaikan Sente untuk menampung dan menanggung hidup seluruh keluarga mereka. Nyonya Sin ternyata juga menipu Sente. Ia menjual aset toko tembakau kepada Sente dengan harga yang sangat tinggi tanpa member tahu bahwa toko itu sebenarnya tidak ada pembeli lagi. Tukang kayu yang pernah bekerja kepada nyonya Sin membuat rak-rak toko, mendatangi Sente menagih sejumlah uang yang belum dilunasi oleh nyonya Sin. Sente menghadapi orang-orang itu dengan tabah dan kelembutan hati. Meskipun ia belum sepenuhnya mampu menanggung hidupnya sendiri, tetap saja memberi beras cuma-cuma kepada nyonya Sin, menampung para gelandangan dan berjanji melunasi tagihan tukang kayu. Semua itu hanya berdasar pada tekadnya untuk senantiasa berbuat baik agar benar-benar menjadi orang baik seperti yang ia impikan selama ini. Sente merasa sangat terjepit ketika nyonya Misu, pemilik kompleks gedung di mana toko tembakau Sente termasuk dalam area miliknya mengatakan kepada Sente bahwa ia harus membayar uang sewa bangunan selama enam bulan dibayar di muka. Nyonya Misu juga mensyaratkan toko tembakau akan mendapatkan izin operasi hanya jika Sente punya seseorang yang bersedia menjaminannya. Dalam keadaan terjepit dan kebingungan Sente, mengarang kebohongan bahwa saudara

sepupunya yang bernama Suta akan menanggungnya dan membantunya dalam urusan bisnis.

Keesokan harinya, orang-orang dikejutkan oleh kehadiran Suta, karena sosok bualan Sente benar-benar datang di hadapan mereka. Mereka sama sekali tidak mengenali bahwa sebenarnya Suta adalah Sente. Suta digambarkan sebagai sosok laki-laki muda berkarakter keras, tegas, tidak suka berbasa-basi, licik dan cerdik. Ia menyelesaikan satu persatu persoalan Sente dengan cara dan sikap yang tidak mungkin Sente lakukan, misalnya mengusir para gelandangan dari toko tembakau, bernegosiasi dengan tukang kayu dengan cara yang cukup licik sehingga bisa membayar harga rak dengan sangat murah dan menjalin persahabatan yang cukup baik dengan Polisi untuk mendapatkan beberapa keuntungan.

Sente dan Suta seperti dua orang yang benar-benar berbeda. Keduanya menghadirkan ambiguitas tentang kebaikan dan proyeksi orang baik. Sente seorang gadis lemah yang tidak pernah bisa berkata tidak. Ia rela melakukan apa saja demi orang lain tanpa memikirkan nasibnya sendiri. Sampai-sampai bisnisnya hampir hancur karena diperas oleh orang-orang oportunistis disekitarnya. Sementara Suta adalah laki-laki kuat yang cerdas. Ia sangat rasional dan cerdik dalam menyikapi setiap persoalan. Di tangannya toko tembakau berkembang pesat. Dengan memanfaatkan setiap peluang ia berhasil mendirikan pabrik tembakau dan mengubah kehidupannya sendiri dan juga orang-orang disekitarnya. Ia memaksa orang-orang oportunistis dan pemalas yang selama ini hanya bisa menjadi benalu bagi kehidupan orang lain untuk berubah. Mereka harus bekerja di pabrik

tembakau untuk menghidupi diri dan keluarganya sendiri.

Masing-masing tokoh pembantu dalam teks drama ini mempunyai peran yang cukup penting dalam konstruksi peristiwa. Pergesekan antara tokoh utama dengan tiap-tiap tokoh pembantu menghadirkan alasan-alasan logis tentang bagaimana suatu persoalan muncul dan kemudian direspon oleh tokoh utama. Penjelasan mengenai peran para tokoh pembantu adalah sebagai berikut ini.

Tabel 3. Tabel karakter dan peranan tokoh pembantu dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*

No	Tokoh	Karakter dan Peran
1	Wang si tukang air	Wang adalah orang miskin yang gigih. Meskipun ia kesusahan dan tidak punya tempat tinggal ia masih berusaha untuk mendayagunakan dirinya dengan bekerja menjual air. Kesulitan mencari nafkah membuatnya harus sedikit korup dengan menggajal gayung airnya. Ia adalah salah satu orang yang memiliki ketuhanan dalam konteks tradisinya di dalam dirinya. Hal itu terbukti pada sikap hormatnya kepada para dewa.
2	Seseorang 1, Juru Tulis, Janda, Juragan	Mereka adalah orang-orang yang menolak dan memaki-maki Wang ketika ia berusaha mengabarkan kedatangan para dewa dan memohon penginapan bagi mereka. Orang-orang ini menggambarkan bahwa kebanyakan orang di kota miskin sudah kehilangan kepercayaannya pada ketuhanan dalam konsep tradisi mereka. Kemiskinan telah menjadikan egoism menguasai diri mereka.
3	Nyonya Sin	Nyonya Sin menipu Sente dan tukang kayu. Sente sendiri pernah mengatakan bahwa nyonya Sin memiliki kedengkian dan sifat serakah. Ia tega menginjak-injak orang lain.
4	Sun	Seorang pemuda yang sebenarnya memiliki kecerdasan yang luar biasa. Hanya saja kemalasan untuk bekerja keras dan gengsi yang berlebihan membuatnya menjadi seseorang yang rapuh dan oportunistis. Ia memanfaatkan perasaan cinta Sente kepadanya hanya demi materi.
5	Keluarga gelandangan (perempuan tua, lelaki	Keluarga ini adalah segerombolan orang-orang yang munafik, pemalas, pembohong dan



	tua, keponakan, Pincang, perempuan hamil, anak kecil)	oportunis. Para orang tua mengajarkan cara bertahan hidup dengan mencuri kepada anak kecil di dalam keluarga mereka. Keluarga gelandangan ini bertahan hidup dengan memanfaatkan kebaikan Sente.
6	Pengangguran	Pemalas dan tidak mempunyai kemauan untuk berusaha.
7	Tukang kayu	Ia sebenarnya mempunyai keahlian dalam bidang pertukangan. Namun sifat kerasnya membawanya pada kebangkrutan dan keputusasaan. Sebagai kepala keluarga ia gagal. Ia mabuk-mabukkan dan membiarkan anak-anaknya terlantar dan kelaparan.
8	Nyonya Misu	Ia hadir sebagai representasi penguasa dan pemegang modal kapital yang egois. Dalam setiap kesempatan ia selalu mementingkan dirinya sendiri dan tidak pernah nenaruh empati kepada orang-orang disekitarnya.
9	Suami istri penjual karpet	Mereka berdua adalah satu-satunya orang yang hidup dalam limpahan rasa kasih. Usia renta tidak memupuskan rasa cinta keduanya. Nenek penjual permadani pernah membeli cerutu di toko Sente sebagai hadiah ulang tahun pernikahan untuk suaminya. Selain itu disaat Sente kesusahan dengan penuh keikhlasan dan rasa percaya mereka meminjamkan sejumlah uang kepada Sente.
10	Gadis dan perempuan tua pengoda	Dua pelacur yang mengoda Sun ketika di taman kota. Cara bicara mereka kasar dan sering menggunakan kata-kata kotor.
11	Sufu	Ia adalah orang kaya yang hanya memberikan bantuan kepada orang lain ketika ia menginginkan sesuatu dari orang tersebut. Sufu berwatak egois dan tega melakukan tindak kekerasan kepada orang lain.
12	Ibu Sun	Seorang ibu yang sangat sayang kepada anaknya. Ia rela melakukan apa saja untuk mewujudkan keinginan anaknya.
13	Pelayan	Ia pekerja yang baik dan berani mengambil sikap tegas untuk menjalankan tugasnya. Beberapa kali ia mengingatkan ibu Sun untuk membayar ketika para tamu pernikahan Sun dan Sente makan dan minum berlebihan.
14	Pendeta	Seseorang yang sangat memperhatikan ketepatan waktu. Ia menghormati waktu dan janji kepada orang lain lebih dari apapun.

15	Anak tukang kayu	Seorang anak kecil yang tidak berdaya karena ulah orang tuanya.
----	------------------	---

c. Latar Waktu dan Tempat (*Raum, Zeit und soziale Umfeld*) dalam Teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* Karya Nano Riantiarno

Seperti yang diulas oleh Abrams dalam penelitian Nurgiyantoro latar dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* meliputi latar tempat, waktu dan sosial. Nano Riantiarno mengambil latar tempat *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* di sebuah kota anonim yang dijelaskan pada adegan satu sebagai sebuah kota miskin. Diawali dengan dialog Wang tukang air yang sedang menunggu para dewa di gerbang kota pada malam hari. Di gerbang tersebut ada sebuah jalan di mana para pekerja sering melewatinya dan jajaran rumah-rumah penduduk. Pada saat Wang membantu para dewa mencari penginapan ia mendatangi beberapa rumah, termasuk gubuk Sente. Beberapa orang acuh, dan beberapa diantaranya memaki-maki Wang dan para dewa seperti dalam cuplikan dialog berikut ini,

Kutiban dialog 1

Wang : Mas dengar omonganku tadi kan? Mas punya kamar? Tidak usah yang istimewa. Yang penting kan niatnya.  
 Seseorang : Mau, memasukkan sembarang orang ke dalam rumahmu?  
 Wang : Ya mau?  
 Seseorang : Salah-salah bisa celaka kita. Aku kan tidak tahu macam apa dewa-dewa kamu itu.

Kutiban dialog 2

Wang : Mereka bukan dewa-dewa sembarangan. Mereka itu komandannya para dewa. Sumpah.  
 Seseorang : (MARAH) Bandit-bandit pemerias mau kami lemparkan ke mukaku. Dewa-dewa. Edan. Minggir!  
 (Riantiarno, 1992: 5).

Respon orang-orang yang didatangi Wang menjadi petunjuk awal mengenai latar sosial kota tersebut. Para dewa yang dihadirkan oleh Nano dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* sebagai representasi dari representasi konsep ketuhanan dalam religi dan tradisi masyarakat kota miskin tersebut. Penolakan dan makian yang dilontarkan oleh beberapa orang yang ditemui Wang memberikan gambaran bahwa masyarakat kota miskin tersebut tengah mengalami krisis ketuhanan. Kepercayaan mereka terhadap kekuasaan astral yang lebih tinggi hampir sirna, namun belum begitu jelas apa penyebabnya. Ironisnya, yang bersedia membantu memberikan penginapan dan menyambut para dewa malam itu adalah Sente seorang pelacur. Ia rela tidak bekerja malam itu untuk menerima para dewa bermalam di gubuknya.

Akhirnya Wang melarikan diri dari para dewa, lantaran malu karena gagal mencari penginapan. Kemudian, adegan pertama berakhir dengan perubahan lampu yang memberikan citraan perubahan latar tempat. Adegan dua, pada malam yang sama dengan adegan pertama mengambil latar tempat pelarian Wang yang tidak dijelaskan secara spesifik. Lampu kembali berubah dan latar tempat kembali di jalan kota tempat dewa-dewa berada. Sente muncul menghampiri para dewa dan mempersilakan mereka masuk ke dalam gubuknya. Dalam bayang-bayang yang dihadirkan ke atas panggung dengan tehnik siluet, Sente nampak meladeni tiga dewa dengan telaten. Lampu berubah diiringi dengan alunan musik alam yang menghadirkan suasana perguliran waktu. Cahaya subuh pun menembus celah-celah dinding kamar Sente. Saat itu digambarkan Bumi masih temaram. Para dewa berpamitan untuk melanjutkan perjalanan. Sente mengantar mereka

hingga ke tangga rumahnya dan tangannya memegang lentera. Sebelum pergi, para dewa memberikan uang dalam jumlah cukup besar kepada Sente sebagai uang ganti sewa penginapan. Lentera yang dibawa oleh Sente memberikan informasi bahwa penduduk kota miskin itu masih menggunakan teknologi sederhana sebagai alat penerangan. Lampu dan musik berubah mengantarkan pada perpindahan suasana ke adegan berikutnya.

Pada adegan keempat, diceritakan bahwa Sente telah mengubah hidupnya. Ia meninggalkan pelacuran dan membeli sebuah toko tembakau. Latar tempat pun berpindah ke toko tembakau Sente dan latar waktu menunjukkan peristiwa adegan empat diawali di malam hari. Itu nampak pada sapaan Sente kepada nyonya Sin, “Selamat malam, nyonya Sin” (Riantiarno, 1992: 11). Toko tembakau Sente digambarkan memiliki ruangan yang tidak terlalu besar dan barang-barangnya belum terlalu lengkap. Dialog pertama Sente memberikan informasi bahwa rentang waktu peristiwa antara adegan pertama sampai dengan adegan keempat adalah tiga hari. Cuplikan dialognya adalah sebagai berikut, “Sekarang sudah lewat tiga hari sejak dewa-dewa itu pergi...” (Riantiarno, 1992: 11). Selain latar tempat dan waktu, adegan keempat ini memberikan ilustrasi yang cukup banyak dan detil mengenai latar sosial kota miskin tempat Sente tinggal. Sente membayangkan malam pertamanya di toko tembakau barunya adalah awal bagi hidup baru yang lebih baik dan menyenangkan. Namun, pada malam itu persoalan datang bertubi-tubi. Diawali dengan kedatangan nyonya Sin mantan pemilik toko tembakau meminta beras kepada Sente. Kemudian, disusul oleh segerombongan keluarga besar gelandangan yang konon adalah tempat mondok Sente pertama

kali ketika bari datang dari desa datang kepada Sente. Mereka minta diijinkan tinggal di rumah baru Sente karena sudah tidak punya tempat tinggal lagi. Seorang pengangguran datang ke toko Sente meminta remah-remah tembakau. Tak lama kemudian datang tukang kayu menagih pelunasan rak-rak toko, yang belum dilunasi oleh pemilik sebelumnya kepada Sente. Selain orang-orang miskin tersebut, datang pula wanita kaya pemilik gedung meminta Sente membayar uang sewa enam bulan dibayar dimuka. Ia juga memberikan peringatan kepada Sente bahwa jika ia tidak mempunyai seseorang yang menjaminnya, maka toko tembakau tidak akan mendapatkan ijin beroperasi. Sente tidak berdaya menghadapi itu semua. Kebaikannya yang telah melampaui batas rasional menjebakinya pada situasi yang sangat sulit. Ia diperas dan dimanfaatkan oleh orang-orang oportunistis di sekitarnya. Situasi itu memberikan gambaran situasi sosial yang carut marut. Persoalan ekonomi yang menghimpit penduduk kota menjadi penyebab krisis moralitas pada masyarakatnya. Adegan keempat diakhiri dengan perubahan lampu yang memberikan kesan perubahan suasana dan latar tempat.

Adegan kelima mengambil latar tempat sebuah kolong jembatan. Dialog Wang memberikan informasi mengenai rentang waktu peristiwa adegan kelima ini adalah empat malam setelah pertemuannya dengan para dewa. Malam itu, mendadak tebing sungai jadi tembus pandang dan dewa-dewa muncul di hadapan Wang. Mereka meminta Wang kembali ke kota untuk mengawasi Sente. Lampu berubah menghantarkan citra perubahan latar tempat dan waktu peralihan ke adegan enam.

Peristiwa adegan enam terjadi di toko tembakau Sente pada pagi hari. Di dalam *Nebentext* dijelaskan bahwa setiap jengkal ruangan toko itu dipadati orang. Mereka tidur mendengkur. Lampu masih menyala, lalu terdengar ketukan pintu. Pada adegan ke enam ini muncul Suta, yang tak lain adalah alterego Sente untuk yang pertama kali. Kehadirannya mengubah keadaan dan menyelesaikan semua persoalan Sente dengan orang-orang yang datang kepadanya. Tidak ada seorang pun yang menyadari bahwa Suta adalah Sente, yang sedang melakukan penyamaran. Lampu kembali berubah memberikan citraan pergantian suasana, tempat dan waktu.

Adegan ketujuh mengambil latar tempat taman kota di malam hari. Di taman tersebutlah Sente menyelamatkan seorang pemuda bernama Sun, yang bermaksud bunuh diri. Ia adalah seorang pilot pengganggu yang tengah dirundung keputusan. Malam itu, mereka bercakap-capak di dalam hujan. Sente pun jatuh hati kepadanya. Lampu kembali berubah menghantarkan perubahan suasana ke adegan delapan. Masih di tempat dan waktu yang sama seperti adegan tujuh, Sente bertemu dengan Wang. Ia bercerita kepada Wang tentang pertemuannya dengan Sun. Lampu kembali berubah menjadi jeda perubahan adegan.

Adegan kesembilan, para dewa kembali menemui Wang pada malam hari di kolong jembatan. Wang menceritakan segala sesuatu yang terjadi pada Sente kepada para dewa. Lampu kembali berubah, masuk ke adegan sepuluh. Latar tempat adegan sepuluh adalah kawasan di sekitar toko Sente, selain toko permadani, tempat tukang cukur dan jalan kota. Informasi mengenai latar waktu

selain yang ada di *nebentext* adalah pagi hari, penjelasan lebih spesifik ada dalam dialog tokoh perempuan hamil berikut ini, “Sudah jam delapan. Di sini tidak ada yang bisa di makan...” (Riantiarno, 1992: 42). Pagi itu terjadi keributan. Sufu memukul tangan Wang dengan logam pencatok rambut, karena ia merasa terganggu ketika Wang menjajakan dagangan airnya kepada pelanggannya. Tangan Wang terluka parah. Melihat kejadian itu, Sente meminta Wang untuk segera pergi ke dokter, tetapi pengganggu menyarankan Wang untuk pergi ke pengadilan agar ia bisa menuntut Sufu untuk membayar uang ganti rugi. Agar tuntutan diterima, Wang membutuhkan saksi. Namun, tidak ada seorang saksi mata pun yang bersedia menjadi saksi. Melihat semua itu, Sente sedih dan marah. Ia meluapkan perasaannya itu lewat dialog yang dilanjutkan dengan nyanyian seperti berikut ini:

Sente : (HAMPIR TIK PERCAYA) artinya tidak ada seorang pun yang mau jadi saksi? Tangannya hancur di depan mata kalian, tapi kalian tidak ada satu pun yang mau buka mulut. (MENYANYI DENGAN MARAH)

Lihatlah ! manusia tanpa kemanusiaan  
 Saudaramu disiksa semena-mena  
 Di depan batang hidung mu  
 Tapi kamu cuma tutup mata  
 Luka, dia berteriak  
 tapi kamu cuma bungkam  
 seakan tak terjadi apa-apa  
 Mereka semakin leluasa memilih mangsa  
 Tapi kalian cuma berguman  
 Karena kita tak tega  
 Memanggungkan kebencian  
 Kota macam apa ini?  
 Manusia macam apa yang takut  
 Kepada bayangannya sendiri?  
 Jika ketidakadilan terjadi  
 Mestinya ada penyelesaian  
 Dan jika tidak ada penyelesaian  
 Lebih baik kota-kota lenyap

Dilahap api sebelum malam tiba  
(Riantiarno, 1992: 46)

Dialog dan nyanyian Sente berisikan kritik mengenai bagaimana keadilan di kota tersebut. Peristiwa Wang memberikan gambaran yang sangat jelas mengenai mentalitas masyarakat kota, yang hanya mementingkan dirinya sendiri, meskipun melihat ketidakadilan terjadi di depan mata mereka. Berkesebalikan dengan peristiwa Wang, Sente menemukan kebaikan hati dan empati dari suami istri penjual permadani. Suami istri tersebut memberikan pinjaman uang untuk membayar uang sewa rumah. Belum sempat Sente membayarkan uang tersebut, ibu Sun datang meminta uang kepada Sente untuk memberi sogokan kepada pejabat di kota agar Sun mendapatkan pekerjaan. Tanpa berpikir panjang, Sente yang sedang jatuh hati kepada Sun, langsung memberikan uang pinjaman suami-istri penjual permadani kepada ibu Sun. Tetapi nampaknya jumlah kebusukan lebih banyak dari pada kebaikan di kota miskin itu. Lampu kembali berubah menjembatani peralihan adegan.

Tidak ada informasi mengenai latar waktu di adegan sebelas. Adegan ini hanya berisi peralihan karakter Sente ke Suta. Dari sana dapat disimpulkan bahwa peristiwa itu terjadi di dalam rumah Sente, karena di sanalah biasanya Sente mengubah dirinya menjadi Suta. Lampu berubah dan masuk adegan sebelas.

Adegan sebelas, berlatar di toko tembakau Sente pada pagi hari. Sun datang mencari Sente untuk meminta tambahan uang. Namun, pagi itu ia hanya bertemu dengan Suta. Akhirnya Suta mengetahui kebusukan hati Sun. Ia hanya memperlalat Sente dan memanfaatkan perasaan cinta Sente. Adegan sebelas berakhir dengan padamnya lampu dengan cepat. Interval babak ke dua.



Adegan tiga belas, latar tempat di sebuah restoran murahan di luar kota pada malam hari. Malan itu, Sun dan Sente bermaksud melangsungkan pernikahan. Para tamu sudah berkumpul dan pendeta menunggu cukup lama, namun upacara belum juga dimulai. Ternyata Sun dan ibunya baru akan memulai pernikahan ketika Suta sudah datang membawa uang kekurangan biaya sogokan kepada pejabat kota dan bekal Sun pindah ke kota. Malam sudah semakin larut, pendeta undur diri karena harus menjalankan tugas di tempat lain, para tamu pun sudah pada undur diri. Akhirnya pernikahan itu gagal. Lampu berubah menghadirkan citraan perubahan adegan beserta dengan latar waktu dan tempat.

Adegan empat belas, *nebentext* hanya memberikan informasi bahwa adegan itu berlatar disuatu tempat dan pada suatu waktu. Tetapi pada dialog para dewa diperoleh informasi jelas mengenai latar tempat. Cuplikan dialog para dewa tersebut adalah sebagai berikut ini:

Dewa 3 : (YANG MATANYA BENGKAK KENA LEMPARAN BATU)  
 Aku kan cuma ingin melerai perkelahian itu....malah kena lemparan batu.

Dewa 1 : Di mana kita sekarang ini?

Dewa 2 : Palestina

(Nano Riantiarno, Tiga Dewa dan Kupu-Kupu, 1991-1992: 68)

Adegan empat belas ini adalah satu-satunya adegan yang mengambil latar tempat dengan penjelasan nama kota yang sesungguhnya. Nano mempertalikan kota anonim yang ia sebut sebagai sebuah kota miskin dengan nama tempat yang benar-benar ada dalam kehidupan nyata. Lampu kembali berubah, masuk ke adegan lima belas.

Latar tempat kembali ke dalam dunia rekaan Nano pada adegan lima belas. Pagi hari, di luar toko Sente, ada sebuah gerobak berisi peralatan rumah tangga

dan juga tempat penjemuran baju. Sente dan nyonya Sin bersiap-siap untuk meninggalkan toko tembakau, karena Sente tidak sanggup membayar uang sewa. Seluruh asetnya pun juga sudah dijual untuk membantu biaya Sun ke kota. Pagi itu Sufu datang kepada Sente menawarkan bantuan berupa cek yang sudah ia tandatangani dan mempersilahkan Sente mengisi nominalnya sendiri. Selain itu Sufu juga mengizinkan Sente menggunakan gudang-gudang kosongnya untuk menampung para tuna wisma yang selama ini ditolong oleh Sente. Pada awalnya, Sente enggan menerima kebaikan Sufu, namun ketika melihat anak tukang kayu mengorek tempat sampah karena lapar, ia berubah pikiran. Ia kembali menyamar menjadi Suta dan berniat mengubah keadaan. Lampu berubah sebagai peralihan adegan.

Adegan enam belas, Suta mencairkan cek yang diberikan Sufu kepada Sente, membatalkan penjualan toko tembakau dan mengalih fungsikan gudang-gudang kosong Sufu yang semula akan digunakan sebagai tempat tinggal. Dengan semua aset yang ada ditangannya, ia membuka pabrik rokok. Latar tempat adegan ini adalah di gudang Sufu yang sudah berubah menjadi pabrik rokok. Sementara latar waktunya adalah di pagi hari. Suta mempekerjakan semua orang yang pernah menggantungkan hidupnya kepada Sente. Dari sanalah, ia menciptakan perubahan sosial besar-besaran. Suta mendidik mereka untuk mendayagunakan segala kemampuan yang mereka miliki untuk bertahan hidup secara terhormat. Tidak lagi menjadi pecundang yang hanya bisa menjadi benalu bagi orang lain, namun untuk makan haruslah bekerja. Dialog ibu Sun yang menceritakan perubahan positif anaknya setelah bekerja kepada Suta, memberikan perunjuk mengenai rentang

waktu peristiwa bahwa kejadian adegan enam belas berlangsung tiga bulan dari kemunculan pertama Sun di adegan ketujuh. Dialog ibu Sun tersebut adalah sebagai berikut, “Kami sangat berhutang budi kepada Tuan Suta. Dengan kebijaksanaan dan disiplin, tanpa banyak omong, dia berhasil menggali semua yang ada di dalam diri Sun. Dia memaksa Sun untuk bekerja jujur. Sekarang, anakku sangat berbeda dengan anakku tiga bulan lalu...” (Riantiarno, 1992: 81). Lampu berubah, masuk adegan tujuh belas.

Adegan tujuh belas, pagi hari di toko tembakau Sente yang sudah diubah menjadi kantor yang nyaman. Ruangnya masih tetap sama, tetapi sekarang ada karpet-karpet bagus dan perabotan mutahir. Nyonya Sin yang masih bekerja kepada Sente kini mengenakan baju baru. Pagi itu Suta menerima pertanyaan mengenai keberadaan Sente. Dialog tukang air ketika menanyakan hal itu memberikan informasi bahwa rentang waktu peristiwa dalam adegan tujuh belas ini adalah lebih dari enam bulan dari kemunculan Sente terakhir kali di adegan lima belas. Dialog Wang tersebut adalah sebagai berikut, “Tuan Suta sekali lagi saya ingin tanya. Kapan nona Sente kembali? Sudah enam bulan lebih dia menghilang...” (Riantiarno, 1992: 85). Meskipun begitu banyak orang yang menanyakan keberadaan Sente, Suta tetap berkelit. Hal itu membuat orang-orang mencurigai Suta atas kejadian hilangnya Sente. Mereka menuduh Suta telah menyekap dan bahkan membunuh Sente untuk menguasai aset toko tembakau. Suta pun diseret ke pengadilan. Lampu berubah menjadi jeda perubahan adegan.

Adegan kedelapan belas, latar tempat di kolong jembatan tempat tinggal Wang, di malam hari. Para dewa kembali menemui Wang dalam mimpinya. Wang

menceritakan peristiwa hilangnya Sente kepada para dewa. Lampu berubah, beralih ke adegan sembilan belas dengan latar tempat ruang pengadilan dan latar waktu pagi hari. Di dalam teks drama, digambarkan ruang tersebut selayaknya ruang sidang pada umumnya; orang-orang berkumpul berdasarkan kelompoknya, para dewa yang menjadi hakim duduk di kursi hakim dimana juga ada meja dan palu hakim. Suta duduk di kursi terdakwa. Di ruang pengadilan itulah, Suta membuka jati dirinya kepada para dewa, bahwa Suta dan Sente adalah satu orang yang sama. Di akhir adegan, digambarkan bagaimana para dewa kembali ke khayangan. Setelah dewa 1 memukul palu hakim, lalu terdengar musik dan langit mendadak terbuka. Awan merah jambu menyeruak dari langit, menghampiri para dewa. Mereka naik di atasnya lalu melayang ke angkasa. Lampu berubah semua tokoh menghilang dan muncul seorang aktor dan berbicara kepada penonton. Ia hadir sebagai aktor yang hadir di atas panggung, dan di waktu saat di mana ia berdiri di hadapan penonton.

d. Tema (*Thema*) dalam Teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* Karya Nano Riantiarno

Tema adalah pandangan hidup yang tertentu atau perasaan tertentu mengenai kehidupan atau rangkaian nilai-nilai tertentu yang membentuk atau membangun dasar atau gagasan utama dari suatu karya sastra Brooks dalam Tarigan (1993: 125). *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* ditulis oleh Nano Riantiarno setelah masa restropeksi dan intropeksinya terhadap pencekalan beberapa karyanya oleh pihak berwajib yang pada masa itu berada di bawah kekuasaan orde baru. Kebebasan mengeluarkan gagasan dan berekspresi pada masa itu diatur

dalam sistem formal kenegaraan. Negara menciptakan kuasa untuk mengatur dan memanipulasi sistem pengetahuan, pandangan hidup, dan opini publik melalui berbagai cara. Penciptaan wacana kritis melalui jurnalistik yang membeberkan skema realita sosial, politik, ekonomi dan bahkan budaya dibungkam dengan cara-cara yang sistemik. Lebih parahnya lagi negara yang berada pada rezim kekuasaan Soeharto melakukan manipulasi sejarah untuk menampilkan profil-profil kebaikan rezimnya dan menghapus sejarah yang sesungguhnya dari ingatan dan pengetahuan warga negaranya.

Itu berarti baik dan buruk harus sesuai dengan kriteria yang ditentukan oleh negara. Siapapun tidak diberikan ruang untuk menimbang, menentukan kebaikan dan keburukan berdasarkan cara pikirnya sendiri atau bahkan mempertanyakan kebaikan dan kebutuhan yang telah ditentukan oleh negara. Hal itu tercermin dalam peristiwa operasi rahasia penanggulangan kejahatan yang dijalankan oleh pemerintah rezim Soeharto pada tahun 1980-an di wilayah Jakarta, Jawa Tengah dan sekitarnya. Operasi ini secara umum adalah operasi penangkapan, penculikan dan pembunuhan terhadap para Gali (Gabungan anak liar) dan Preman yang dianggap meresahkan dan mengganggu keamanan dan ketentraman masyarakat kala itu, tanpa adanya persidangan atau jalur hukum yang semestinya. Pelaku 'petrus' tidak pernah tertangkap atau diketahui, untuk itulah peristiwa itu disebut 'petrus' singkatan dari pemembak misterius. Penelitian David Bouchier yang berjudul "Crime, Law, and State Authority in Indonesia" pada 1990, yang diterjemahkan oleh Arief Budiman menyatakan jumlah korban dari peristiwa itu tahun 1982 sampai 1985 mencapai sepuluh ribu orang. Selain itu stigma antek

PKI yang diinisiasi oleh rezim Soeharto, selain merenggut ribuan nyawa juga memberikan dampak diskriminasi sosial terhadap keluarga dan kerabat objek stigma tersebut. Praktek kolusi, korupsi dan nepotisme yang terjadi di era Soeharto memberikan dampak kerugian sistem perekonomian Indonesia. Praktek konglomerasi dan penguasaan ekonomi oleh segelintir orang menyebabkan kesenjangan sosial. Problematika politik dan ekonomi negara berkembang menjadi krisis kemanusiaan dan moralitas yang dipertanyakan kembali oleh Nano melalui *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*.

*Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* menjadi intisari kegelisahan Nano untuk mengajak khalayak mempertanyakan kembali konsep kebaikan dan keadilan melalui koridor dasar moralitas dan kemanusiaan. Lakon ini mempresentasikan reportase persoalan-persoalan ekonomi, sosial dan politik masa bukan dengan menampilkan wacana dan isu-isu besar, melainkan mengangkat persoalan-persoalan yang harus ditelaah ulang melalui peristiwa kehidupan sehari-hari para tokohnya.

Berawal pada peristiwa ketika khayangan memandang bahwa kehidupan Bumi sudah tidak layak lagi karena dianggap sudah tidak ada lagi kebaikan disana. Untuk itulah tiga dewa diutus ke Bumi mengevaluasi kembali pandangan tersebut melalui sebuah misi mencari orang baik. Setelah bersusah payah akhirnya mereka menemukan orang baik bernama Sente yang ternyata adalah pelacur murahan dari sebuah kota miskin. Kebaikan Sente berujung pada kesengsaraan karena ia diperas dan diperalat oleh orang-orang munafik, serakah dan oportunis disekitarnya. Untuk mempertahankan hak dan melakukan perubahan besar-

besaran Sente harus menyamar menjadi lelaki bernama Suta. Sebagai Suta, ia menjadi sosok yang sangat lain, yang tak kenal belas kasih dan menjalankan bisnis Sente dengan tangan besi. Suta menjadi tokoh yang keras, kejam sekaligus cemerlang karena mampu mengiring orang-orang munafik, pemalas dan oportunis di sekitarnya menjadi lebih baik. Sementara pada sosok Sente segala kebaikan bertumpah ruah. Ia tidak pernah bisa berkata tidak kepada orang lain. Hitam putih kepribadian tokoh inilah muncul secara bergantian, menghadirkan pertanyaan mengenai bagaimana sebenarnya yang baik dan yang buruk. Sampai saatnya dewa datang kembali turun ke Bumi untuk menguji orang-orang yang mereka anggap baik. Ketika itu, Suta diadili di pengadilan karena berbagai pelanggaran, kekejiannya, terutama karena tuduhan menyingkirkan Sente. Para dewa mengambil alih sidang, menggantikan hakim yang tiba-tiba berhalangan karena kekenyangan bebek gemuk sogokan dari nyonya Sin. Saat itu terbongkar bahwa Suta dan Sente adalah satu orang yang sama. Si orang baik ternyata adalah si tangan besi. Para dewa merasa gamang, bagaimana harus mengambil keputusan. Mereka harus berpikir keras untuk melakukan pengkajian ulang mengenai kriteria baik yang telah mereka tetapkan. Akhirnya mereka melegitimasi keabsahan pilihannya dengan kesimpulan bahwa Sente dan Suta adalah dua sosok berbeda yang pada hakekatnya memiliki entitas kebaikan. Hal tersebut tersirat dalam tulisan media publikasi *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* sebagai berikut:

“ Inilah kisah tentang betapa sulitnya menjadi orang baik di zaman susah; ketika orang-orang hanya mementingkan diri sendiri, serakah dan munafik, ketika para dewa terlalu tinggi di langit, tak terjangkau. Ketika para hakim tak berkutik hanya karena hadiah ‘bebek-bebek gemuk’. Ketika para konglomerat bersatu untuk menjalankan monopoli usaha. Jika Anda selalu merasa tersentuh kepada hal-hal seperti itu, maka sandiwara ini menjadi

sangat penting untuk Anda saksikan.” (*dokumentasi media publikasi Teater Koma produksi Tiga Dewa dan Kupu-Kupu: 1992*) .

Dari pemaparan di atas dapat diambil kesimpulan bahwa tema yang terkandung dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* adalah mempertanyakan kembali konsep baik dan buruk, serta cara pandang dalam menacapai sebuah keadilan.

### **C. Bentuk Transformasi Teks Drama *Der gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam Teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu* karya Nano Riantiarno**

Salah satu tujuan dari penelitian ini adalah untuk melihat bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu* karya Nano Riantiarno. Untuk melihat transformasi yang terjadi maka dilakukan perbandingan unsur-unsur yang ada pada kedua teks drama tersebut. Unsur-unsur yang diperbandingkan pada kedua teks drama tersebut meliputi alur, tema, tokoh, dan latar.

#### **1. Transformasi Alur**

Pada prinsipnya *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* memiliki banyak kesamaan pada alur dan peristiwa dalam cerita. Keduanya mengisahkan perjuangan seorang pelacur muda untuk mengubah hidupnya demi melaksanakan prinsip-prinsip kebaikan yang dipercayakan dewa-dewa kepadanya. Sikap altrusimenya membawa kesengsaraan. Ia diperas dan diperdaya oleh orang-orang oportunistis di sekitarnya. Demi mempertahankan hak-haknya, ia menghadirkan alteregonya dalam sosok laki-laki.

Teks Drama *Der Gute Mensch von Sezuan* terdiri dari sepuluh adegan dengan tujuh *Zwischenspiel* yang diawali prolog dan diakhiri dengan epilog.



Sementara *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* terdiri dari dua babak, babak pertama dimulai dari adegan satu sampai dengan dua belas, babak kedua dimulai dari adegan tiga belas sampai dengan sembilan belas belas dan diakhiri dengan epilog. Nano mentransformasikan prolog teks drama teks *Der Gute Mensch von Sezuan* menjadi adegan pertama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*.

Di dalam kedua teks drama tersebut terdapat nyanyian dan dialog yang ditujukan kepada penonton. Teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* memiliki enam nyanyian, sementara teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* memiliki sepuluh nyanyian. Nano Riantiarno mentransformasikan enam nyanyian yang terdapat di dalam teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* dan mengubah empat dialog tokoh yang ditujukan kepada penonton menjadi nyanyian ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Nyanyian dan dialog tokoh kepada penonton dalam teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* yang ditransformasi ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* dapat dilihat dari tabel berikut ini.

Tabel 4. Transformasi nyanyian (*Lied*) dan dialog tokoh kepada penonton teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* ke dalam nyanyian teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*

<i>Der Gute Mensch von Sezuan</i>	<i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i>	<b>Analisa Bentuk Perubahan</b>
Adegan 1 <i>Das Lied vom Rauch</i> dinyanyikan oleh <i>der Grossvater, der Mann dan die Nichte</i>	Adegan 4 Nyanyian asap merupakan koor para gelandangan yang menginap di rumah Sente	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Das Lied vom Rauch</i> dinyanyikan secara bergantian oleh <i>der Grossvater, der Mann dan die Nichte</i>.</li> <li>- Nyanyian Asap dinyanyikan secara koor oleh para gelandangan di rumah Sente.</li> <li>- Bentuk perubahan teks berupa penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke</li> </ul>

		Indonesia.
Adegan 4 <i>Lied des Wasserverkäufer im Regen</i> dinyanyikan Wang si penjual air	Adegan ke 7 Nyanyian Tukang Air dinyanyikan oleh Wang	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sama-sama dinyanyikan oleh tokoh bernama Wang si penjual air.</li> <li>- Bentuk perubahan teks berupa bukan hanya penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke Indonesia, ada penyesuaian makian “<i>Da lechzten die Hunde!</i>” menjadi “Bangsat!” dan usaha untuk mengaitkannya dengan praktek monopoli.</li> </ul>
<i>Zwischenspiel 3 Das Lied von der Wehrlosigkeit, der Götter und Guten</i> yang dinyanyikan Shen Te ketika mengubah dirinya menjadi Shui Ta	Adegan 11 Nyanyian Ketakberdayaan dinyanyikan Sente ketika mengubah dirinya menjadi Suta	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sama-sama dinyanyikan oleh tokoh utama perempuan ketika mengubah dirinya menjadi laki-laki alteregonya.</li> <li>- Bentuk perubahan teks berupa bukan hanya penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke Indonesia, ada pemotongan beberapa baris.</li> </ul>
Adegan 6 <i>Lied vom Sankt Nimmerleinstag</i> dinyanyikan Yang Sun	Adegan 13 Nyanyian Kue Serabi dinyanyikan oleh Sun	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sama-sama dinyanyikan oleh tokoh laki-laki yang dicintai tokoh utama perempuan.</li> <li>- Bentuk perubahan teks berupa bukan hanya penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke Indonesia, ada pemotongan beberapa baris dan penyesuaian ungkapan “<i>Am Sankt Nimmerleinstag</i>” ke dalam ungkapan Indonesia “Andaikan bulan kue serabi”.</li> </ul>
Adegan 8 <i>Lied vom achten Elefante</i> dinyanyikan oleh der Arbeiter	Adegan 16 Nyanyian Gajah ke Delapan dinyanyikan salah satu pekerja pabrik	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sama-sama dinyanyikan oleh salah satu pekerja pabrik tembakau milik tokoh utama.</li> <li>- Bentuk perubahan teks</li> </ul>

		berupa penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke Indonesia.
Adegan 10 Koor tiga dewa ketika pergi mengendarai awan	Adegan 19 Koor tiga dewa ketika pergi mengendarai awan	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sama-sama dinyanyikan oleh tiga dewa.</li> <li>- Bentuk perubahan teks berupa bukan hanya penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke Indonesia, melainkan mengambil inti dari teks hipogram lalu dikembangkan.</li> </ul>
<p><i>Zwischenspiel 1</i> Dialog Tiga Dewa kepada Penonton:</p> <p><i>O du schwacher Gut gesinnter, aber schwacher Mensch! Wo da Not ist, denkt er, gibt es keine Güte! Wo Gefahr ist, denkt er, gibt es keine Tapferkeit! ... O...kamu yang lemah Niat baik pria yang lemah Di mana ada kesulitan, ia berpikir tidak lagi ada kebaikan! Di mana ada bahaya, ia berpikir tidak lagi ada ketabahan.</i></p>	<p>Adegan 5 Dialog dewa dinyanyikan dalam koor tiga Dewa:</p> <p>Oh, makhluk yang lemah Niat baik dalam jiwa yang lemah Ketika kesulitan datang, dia pikir kebaikan tak ada lagi Ketika bahaya menyerang, dia pikir ketabahan tak ada lagi .....</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bentuk perubahan adalah dialog yang semula ditujukan kepada penonton diubah menjadi nyanyian.</li> <li>- Penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke bahasa Indonesia</li> </ul>
<p>Adegan 3 <i>Shen Te: ...Zum Publikum In unserem Lande Dürfte es trübe Abende nicht geben Auch hohe Brücken über die Flüsse Selbst die Stunde zwischen Nacht und Morgen Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich ... Di negara kita</i></p>	<p>Adegan 7 Sente: ( bernyanyi) Di negeri kami Mestinya jangan ada malam-malam yang suram atau jembatan tinggi di atas sungai-sungai Jangan ada jam-jam antara malam dan subuh Musim dingin yang panjang dan beku,</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bentuk perubahan adalah dialog yang semula ditujukan kepada penonton diubah menjadi nyanyian.</li> <li>- Penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke bahasa Indonesia</li> </ul>

Seharusnya tidak ada malam berawan Juga jembatan tinggi di atas sungai Bahkan jam antara malam dan pagi Dan sepanjang waktu musim dingin ini yang berbahaya ...	semua itu berbahaya	
Adegan 4 Shen Te: Oh, ihr Unglücklichen Eurem Bruder wird Gewalt angetan, und ihr kneift die Augen zu! Der Getroffene schreit laut auf, und ihr schweigt? ..... Oh, celaka kalian Saudaramu mengalami kekerasan di depan mata! Terluka ia berteriak keras, dan kalian diam?	Adegan 10 Dialog Shen Te dinyanyikan: Lihat, manusia tanpa kemanusiaan! Saudaramu disiksa semena-mena di depan batang hidungmu Tapi kamu tutup mata Luka, Dia berteriak Tapi kamu cuma bungkam .....	- Bentuk perubahan adalah dialog yang semula ditujukan kepada penonton diubah menjadi nyanyian. - Penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke bahasa Indonesia
Adegan 7 Shen Te: Ein Flieger! Begrüß einen neuen Eroberer Der unbekannten Gebirge und unerreichbaren .... Seorang penerbang! beri salam pada penakhluk baru Gunung yang tak dikenal dan tak terjangkau	Adegan 15 Penerbang! Berani hormat padanya, nak! Dia datang dari gunung-gunung ....	- Bentuk perubahan adalah dialog yang semula ditujukan kepada penonton diubah menjadi nyanyian. - Penerjemahan bebas dari bahasa Jerman ke bahasa Indonesia

Benjamin (2007, 148-149) mengungkapkan bahwa hadirnya narasi, nyanyian dan monolog yang disampaikan langsung pada penonton di sepanjang adegan drama Brecht merupakan bagian dari teknik penciptaan *Verfremdungseffekt*. Hal tersebut membuktikan bahwa Nano Riantiarno tetap

mempertahankan bentuk-bentuk teater epik Brecht pada waktu mengadaptasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan*.

Pertemuan Wang si tukang air dengan para dewa dalam teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* terjadi tujuh kali. Pertemuan pertama terjadi di prolog, saat Wang menjadi orang pertama di kota Sezuan yang menyambut para dewa. Pertemuan kedua terjadi di *Zwischenspiel* pertama, para dewa datang ke dalam mimpi Wang dan memintanya kembali ke kota untuk mengawasi Shen Te. Pada pertemuan ketiga di *Zwischenspiel* kedua, Wang bercerita kepada para dewa bahwa Shen Te sedang jatuh cinta kepada pemuda yang ia temui di taman kota dan juga perihal kehadiran Shui Ta. *Zwischenspiel* empat adalah adegan pertemuan keempat Wang dengan para dewa. Di dalam mimpinya, Wang membaca sebuah buku besar dan mengajak diskusi para dewa tentang konsep kebaikan. Ia juga mengabarkan bahwa kisah cinta Shen Te telah berakhir menyedihkan. Para dewa datang kembali ke dalam mimpi Wang untuk kelima kalinya di *Zwischenspiel* lima. Saat itu Wang mengutarakan kekhawatirannya atas Shen Te. Ia meminta para dewa untuk menolong Shen Te, namun mereka menolak karena mereka tidak bisa campur tangan dengan urusan duniawi. Peristiwa terakhir kedatangan para dewa ke dalam mimpi Wang terjadi di pertemuan keenam, pada *Zwischenspiel* enam. Wang menceritakan kekejian Shui Ta terhadap orang-orang disekitarnya, terutama Shen Te. Ia telah dituduh menjadi dalang peristiwa menghilangnya Shen Te. Perjumpaan terakhir Wang dengan para dewa terjadi di pengadilan ketika Shui Ta disidang. Dari ketujuh pertemuan tersebut hanya pertemuan pertama di jalan kota dan pertemuan terakhir di pengadilan para

dewa menampakkan wujudnya di alam sadar Wang, sementara lima pertemuan lainnya mereka menemui Wang secara astral di dalam mimpi Wang.

Lain halnya dengan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*, pertemuan Wang dengan para dewa terjadi empat kali dan semuanya terjadi ketika Wang benar-benar terjaga baik dalam bentuk manusia maupun bayangan. Pertemuan pertama terjadi pada adegan pertama, malam hari di gerbang kota. Wang menjadi orang pertama yang menemui dan menyambut para dewa. Pertemuan kedua diceritakan pada adegan sembilan. Mereka menemui Wang di malam hari, ketika Wang sedang tertidur di bawah jembatan. Mereka memerintahkan Wang kembali ke kota untuk mengawasi Sente. Para dewa kembali mendatangi Wang di adegan delapan belas, sebelum persidangan Suta. Wang bertemu dengan para dewa untuk yang terakhir kali di pengadilan, ketika para dewa hadir sebagai hakim. Untuk lebih jelasnya persamaan dan perbedaan alur kedua teks drama ini dijabarkan dalam tabel berikut:

Tabel 5. Tabel perbedaan alur antara *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*.

Deskripsi	Der Gute Mensch von Sezuan	Tiga Dewa dan Kupu-Kupu
Jumlah adegan (Szene)	10 adegan dengan 7 <i>Zwischenspiel</i> yang diawali prolog dan diakhiri dengan epilog	Drama dibagi dalam dua babak dimana babak pertama dimulai dari adegan satu sampai dengan dua belas, babak kedua dimulai dari adegan tiga belas sampai dengan sembilan belas dan diakhiri dengan epilog.
Pertemuan Wang dengan para dewa	Sebanyak tujuh kali yang terdiri dari satu kali di dalam prolog, lima kali di	Sebanyak empat kali di dalam adegan ke 1, 9, 18 dan 19

	dalam <i>Zwischenspiel</i> dan satu kali di dalam adegan terakhir.	
Nyanyain (Lied)	Terdapat enam nyanyian (Lied)	Terdapat sepuluh nyanyian (Lied) , enam diantaranya merupakan transformasi dari nyanyian (Lied) dan empat diantaranya merupakan transformasi dari dialog tokoh kepada penonton yang terdapat di dalam naskah drama <i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> .

Tabel 6. Tabel persamaan alur antara *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*

Deskripsi	Der Gute Mensch von Sezuan	Tiga Dewa dan Kupu-Kupu
Struktur alur	Alur berliku-liku dan terjadi lompatan dari peristiwa satu dengan yang lain.	Lompatan peristiwa dalam setiap adegan tidak linier.
Munculnya ketegangan dan konflik	Ketegangan terjadi disepanjang adegan dan terkadang konflik baru muncul begitu saja ditengah-tengah adegan tanpa ada kaitan dengan konflik sebelumnya.	Konflik muncul ditengah adegan secara acak. Hal itu menyebabkan ketegangan terjadi disepanjang adegan.
Penyelesaian konflik	Persoalan dibiarkan menggantung tanpa adanya penyelesaian. Epilog menutup dengan mengajak penonton untuk instropeksi dan menciptakan kesimpulannya sendiri.	Pada adegan terakhir persoalan dibiarkan menggantung tanpa adanya penyelesaian. Munculnya epilog sebagai penutup lebih berfungsi pada mengajak penonton untuk menyimpulkan bagaimana seharusnya penyelesaian masalah.
Nyanyian dan dialog kepada penonton	Muncul ditengah-tengah adegan.	Muncul ditengah-tengah adegan.

Tabel diatas memberikan gambaran umum perbandingan alur antara *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Meskipun terdapat banyak persamaan namun ada satu peristiwa dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* yang sama sekali lain dengan *Der Gute Mensch von Sezuan*, yakni adegan empat belas. Ketika para dewa berusaha meleraikan sebuah perkelahian di Palestina.

## 2. Transformasi Penokohan

Menurut Nurgiyantoro dalam (Musfeptial, 2007: 57) Salah satu kriteria yang dapat digunakan dalam menentukan tokoh utama adalah intensitas dan frekuensi kemunculannya dalam cerita. Tokoh utama merupakan tokoh yang paling banyak diceritakan. Tokoh utama biasanya sangat menentukan perkembangan plot secara keseluruhan. Tokoh utama *Der Gute Mensch von Sezuan* adalah Shen Te dan alteregonya bernama Shui Ta. Frekuensi penceritaan Shen Te dan Shui Ta sangat banyak. Dari awal, yang menjadi sorotan utama penampilan cerita adalah peristiwa-peristiwa kehidupan Shen Te beserta dengan alasan mengapa ia harus mengubah diri menjadi Shui Ta. Shen Te dan Shui Ta digambarkan sebagai dualisme dengan karakter yang saling bertentangan. Shen Te adalah sosok wanita lemah lembut penuh kasih dan cenderung altruis. Sementara Shui Ta adalah laki-laki berjiwa keras, cerdas dan selalu mengatasi persoalan dengan cara-cara licik, cerdik dan cenderung kejam.

Karakter Shen Te dan Shui Ta tersebut sama persis dengan karakter Sente dan Suta dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Selain kedua tokoh tersebut, dilihat



dari judulnya nampak tiga dewa juga ditampilkan sebagai tokoh utama yang berperan menghadirkan persoalan mengenai kebaikan yang menjadi tema besar teks drama ini. Baik dalam *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* para dewa ini digambarkan dalam perwujudan fisik dan sifat-sifat manusia, misalnya peristiwa yang sama ketika para dewa mendatangi Wang, dalam *Der Gute Mensch von Sezuan*, para dewa digambarkan sebagai berikut, “*Der Wasserverkäufer schläft. Musik. Das Kanalrohr wird durchsichtig, und dem Träumen den erscheinen die Götter.*” (Brecht, 2002: 610). Sementara dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* para dewa yang datang di dalam Wang tersebut digambarkan seperti berikut ini, “Dewa-dewa muncul dalam bayangan. Dewa-dewa dalam keadaan pilek...” (Riantiarno, 1992: 39). Pilek adalah sebutan yang biasanya digunakan untuk keluarnya lendir dari alat pernafasan sebagai gejala influenza, yang biasanya hanya diderita oleh manusia. Selain itu *zwischen spiel* keenam dari *Der Gute Mensch von Sezuan* juga memperjelas sifat fisik manusia yang ada pada diri mereka melalui *nebentext* “...*Sie haben sich sehr verändert. Unverkennbar sind die Anzeichen langer Wanderung, tiefer Erschöpfung und mannigfaltiger böser Erlebnisse. Einem ist der Hut vom Kopf geschlagen, einer hat eine Bein in einer Fuchsfallen gelassen, und alle drei gehen barfuß.*” (Brecht, 2002: 636). Pada teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* tidak ada dewa yang kehilangan kaki dalam peristiwa itu, tetapi hanya terluka sehingga ketiganya harus memakai kruk layaknya orang-orang dengan kaki cidera berat yang dirawat di rumah sakit.

Pada teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* cara ketiga dewa memantau situasi dan perubahan hidup Shen Te adalah melalui informasi dari Wang si tukang air dan peristiwa yang dialami secara langsung. Sementara dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* selain mengakses informasi dari Wang dan mengalami peristiwa secara langsung, mereka memiliki kemampuan untuk melihat kejadian yang tengah berlangsung di Bumi hanya dengan mengamatinya dari khayangan. Hal itu tercermin pada teks samping adegan sebelas di mana para dewa diam dan mengamati Sente yang tengah mengubah dirinya menjadi Suta. Nano Riantiarno menampilkan kesaktian para dewa sesuai dengan mitologi yang berkembang di Indonesia khususnya Jawa. Seperti yang diungkapkan Koentjaraningrat dalam (Marzuki, 2006: 6) masyarakat Jawa memperayai adanya dewa-dewa. Dewa dalam mitologi Jawa memiliki kekuasaan kosmis-magis, dianggap sebagai pusat kosmos serta mempunyai kuasa atas alam semesta. Gambaran mengenai perbedaan dan persamaan tokoh utama kedua drama tersebut dapat dilihat dalam tabel berikut ini:

Tabel 7. Tabel persamaan tokoh antara *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*

Deskripsi	<i>Der Gute Mensch von Sezuan</i>	<i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i>
Peran tokoh utama	Dualisme karakter dalam satu tokoh yang sama dengan cara menghadirkan alteregonya.	Dualisme karakter dalam satu tokoh yang sama dengan cara menghadirkan alteregonya.
Dimensi fisiologis	Baik tokoh yang digambarkan sebagai sosok manusia maupun dewa, keduanya dihadirkan dengan unsur-unsur kemanusiaan yang sangat kental. Shen Te perempuan baik hati yang	Pahlawan dalam drama ini adalah Sente, seorang perempuan baik hati yang membantu banyak orang. Namun sosok pahlawan ini tetap memiliki sisi gelap yang tercermin dalam diri

	dianggap pahlawan penyelamat orang-orang miskin tidak sepenuhnya sempurna. Ia memiliki sisi gelap yang tercermin pada alteregonya Shui Ta. Sementara para dewa yang memiliki derajat lebih tinggi dari pada manusia berwujud dan memiliki kebutuhan fisik layaknya manusia.	Suta alteregonya. Sementara para dewa, selain memiliki wujud manusia yang mengenakan baju dan sepatu, mereka juga memiliki gejala-gejala fisik layaknya manusia.
--	---	--

Selain kemiripan peran dan nama tokoh utama, kemiripan juga terjadi pada tokoh pembantu. Hanya saja figure orang-orang misalnya Wang dalam *Der Gute Mensch von Sezuan* memiliki peran yang sama dengan Wang di dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Nyonya Mi Tzü pemilik gedung dalam *Der Gute Mensch von Sezuan* memiliki karakter dan peran yang sama dengan nyonya Misu dalam cerita *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*, hanya saja perbedaan hanya terletak pada nama meskipun sebenarnya sangatlah mirip. Sama halnya dengan Shu Fu si tukang rambut karakter dan perannya sama dengan Sufu di dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Secara garis besar nama-nama tokoh *Der Gute Mensch von Sezuan* adalah nama-nama Tionghoa, sementara *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* meskipun sangat mirip, namun nampak usaha Nano Riantiarno untuk menghilangkan kesan Tionghoa dalam penamaan tokohnya.

Nama-nama Tionghoa yang ada dalam teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* diubah Nano menjadi lebih lokal Indonesia mungkin karena adanya intervensi politis pemerintahan yang tertera pada surat rekomendasi dari Direktorat Sosial Politik DKI Jakarta, yang menyatakan bahwa pada prinsipnya

mereka menyetujui permohonan izin pementasan drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* dengan catatan tidak menggunakan dialog maupun kostum Cina atau Mandarin. Dewi (2013, 36 – 41) dalam penelitiannya yang berjudul *Asimilasi Versus Integrasi: Reaksi Kebijakan Ganti Nama Wni (Warga Negara Indonesia) Tionghoa 1959-1968* menjelaskan bahwa pada era Soeharto terjadi diskriminasi terhadap etnis Tionghoa. Pemerintah Soeharto memberlakukan kebijakan ganti nama WNI Tionghoa, yang diatur dalam Keputusan Presidium Kabinet No. 127/U/Kep/1966. Mengingat adanya pandangan bahwa orang Tionghoa terlibat pada peristiwa G30S/PKI, maka Suharto selaku presiden pada masa Orde Baru mendukung penuh kebijakan penggantian nama, karena menganggap penggantian nama merupakan tindakan simbolik untuk menyatakan bahwa orang Tionghoa berkebangsaan Indonesia setia kepada pemerintah Indonesia. Orang-orang Tionghoa yang bersedia mengganti namanya berarti mendapatkan legalitas untuk berasimilasi dan berintegrasi dengan Indonesia, sedangkan yang tidak berarti masih loyal kepada tanah leluhurnya. Semenjak itu, banyak warga etnis Tionghoa yang terpaksa harus mengganti nama dengan nama Indonesia atau memiliki dua nama ketika mereka masih ingin mempertahankan marganya, misalnya Auwjong menjadi Ojong, pemilik marga Tjoa mengganti nama mereka menjadi Cahyo atau Cahyadi, marga Liem menjadi Halim atau Salin, dsb.

### 3. Transformasi Latar

Transformasi latar dapat dilihat melalui perbandingan latar tempat, waktu dan sosial. *Der Gute Mensch von Sezuan*, dari judul tersebut bisa disimpulkan

bahwa tempat terjadinya peristiwa adalah di wilayah Sezuan, sebuah provinsi di Cina. Meskipun Brecht mempergunakan nama provinsi tersebut, namun ia merepresentasikannya sebagai sebuah kota fiksi dimana banyak hal-hal ganjil yang tidak mungkin terjadi di dalam kenyataan, hadir menjadi bagian kehidupan sehari-hari warganya. Kejadian-kejadian dalam ceritanya pun tidak sepenuhnya berdasarkan kisah nyata, layaknya sebuah naskah teater dokumenter. Ia mempergunakan latar tempat Sezuan, sebuah provinsi di Cina, sebagai landasan tampilan budaya. Dengan demikian, Brecht dapat menghadirkan rujukan visualisasi ruang serta cara hidup, kepercayaan dan ideologi tokoh-tokohnya. Para dewa beserta dengan hubungan simbolik melalui ritus-ritus tertentu dengan umat manusia di jaman ketika sudah ada teknologi pesawat terbang, menjadi beralasan ketika dihadirkan di Sezuan karena mitologi tentang dewa masih berlangsung di dalam sistem religi masyarakat Cina hingga kini.

Lain halnya dengan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* secara eksplisit menghadirkan dua macam latar tempat, yakni sebuah kota miskin tanpa nama dan Palestina, nama sebuah negara di kawasan timur tengah. Dua pilihan ruang yang cukup ekstrim. Kota miskin (tanpa nama) bila dibaca secara sekilas nampak menjadi sebuah kota imajiner. Namun bila menelaah lebih lanjut isi dari teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* beserta latar belakang penciptaannya maka dapat diambil kesimpulan bahwa kota yang dimaksud merujuk pada Jakarta, ibu kota Indonesia. Sementara Palestina, nama dari sebuah negara berubah menjadi suatu tempat imajiner selayaknya Sezuan dalam naskah *Der Gute Mensch von Sezuan*, ketika Brecht menghadirkan para dewa di sana. Jakarta atau Indonesia

memiliki latar budaya dimana sinkretisme telah terjadi sejak berabad-abad lalu. Kepercayaan terhadap mitos dan hal-hal astral masih melekat erat pada mayoritas masyarakatnya. Oleh sebab itu, para dewa dapat hadir di sana selayaknya hadirnya mitos-mitos mengenai hal-hal astral di dalam ingatan dan wacana historik masyarakatnya. Palestina memiliki sistem religinya sendiri yang sama sekali berbeda dengan Sezuan dan juga kota miskin (tanpa nama), di mana afiliasi keagamaan mayoritas masyarakatnya adalah Muslim.

Pilihan Nano terhadap Palestina bukan tanpa alasan. Nampaknya ia hendak mengaitkan teks dramanya dengan situasi politik timur tengah yang tengah menjadi sorotan publik internasional. Di dalam teks dramanya Nano mengisahkan para dewa meleraikan perkelahian yang terjadi di Palestina. Tetapi mereka kewalahan sehingga harus lari menghindari hujan batu dari orang-orang yang kehilangan akal warasnya. Konflik timur tengah terutama Palestina-Israel sudah berlangsung lebih dari setengah abad. Tanggal 2 Agustus 1990 krisis teluk dimulai ketika Irak melakukan invansi terhadap Kuwait. Invansi ini didahului oleh konfrontasi diplomasi di pertengahan Juli 1990, dimana Irak mengancam akan menyerang Kuwait jika tidak bersedia menaikkan harga minyak. Ketika Irak menginvasi Kuwait, Amerika Serikat turut campur dengan mengirimkan bantuan militer ke Arab Saudi. Dewan keamanan PBB mengutuk agresi militer yang dilakukan Irak tersebut. Laporan tentang jumlah korban masyarakat Kuwait dan non-Kuwait yang bekerja di sana, terutama masyarakat Palestina. Penyelesaiannya telah dicoba ditengahi oleh berbagai kalangan. Konflik ini dicoba diselesaikan lewat peran negara-negara Arab, Organisasi Konferensi Islam (OKI) ataupun mereka

yang berada di kawasan Timur Tengah. Tetapi tak satupun yang berhasil (Violita, 2010: 48-49). Ironi yang hendak Nano lontarkan adalah bahkan para dewa pun tidak sanggup meleraikan dan mencari jalan damai bagi konflik tersebut.

Latar sosial yang ditampilkan dalam *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* pada dasarnya sama, yakni suatu fragmen kehidupan masyarakat yang tengah dilanda krisis ekonomi dan hukum. Krisis tersebut memberikan dampak pada mentalitas masyarakatnya. Kemiskinan dan ketidakadilan membuat orang-orang harus melakukan apa saja untuk bertahan hidup, termasuk menjadi palacur atau benalu bagi kehidupan orang lain. Pengelompokan masyarakat berdasarkan kelas-kelas timpang antara miskin dan kaya, penguasa dan yang dikuasai semakin ekstrim. Hanya segelintir orang yang masih memiliki kepedulian dan rasa empati kepada orang lain. Kota dipenuhi oleh orang-orang oportunis, yang selalu mencari kesempatan untuk merongrong segala sesuatu untuk kepentingannya sendiri.

Latar waktu kedua drama ini sama-sama ambigu. Keduanya menghadirkan para dewa yang biasanya ada di dalam cerita-cerita jaman kuno berdampingan dengan pesawat terbang dan pilot yang menjadi penanda jaman moderen.

#### 4. Transformasi Tema

Tema mayor kedua drama tersebut adalah mempertanyakan kembali konsep kebaikan. Tiga Dewa datang ke Bumi untuk mencari orang-orang baik yang masih tersisa. Sosok perempuan Shen Te dalam *Der Gute Mensch von Sezuan* dan Sente dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*, mendapatkan predikat orang baik dari para

dewa. Kenyataan bahwa orang baik itu tak ubahnya hanya seorang pelacur, menjadikan kriteria kebaikan dipertanyakan. Sosok Shen Te dan Sente dalam kedua drama, dengan semua kebaikan yang telah dilakukan dalam situasi sosial yang carut marut menjadikan kebaikan sebagai pengundang kesengsaraan. Perempuan tersebut akhirnya harus menyamar menjadi sosok laki-laki dengan karakter keras, kejam, dan licik untuk mempertahankan hak-haknya. Dengan cara-cara yang tidak mencerminkan perilaku baik, pada akhirnya sosok laki-laki tersebut malah justru mampu membawa perubahan besar dalam situasi ekonomi dan sosial, dan mengubah mentalitas orang-orang disekitarnya menjadi jauh lebih baik. Peristiwa tersebut kemudian membawa pada renungan dan pertanyaan ulang mengenai konsep kebaikan.

Sementara tema-tema minor mengenai kisah cinta antara Sente dengan Sun dan Shen Te dengan Yang Sun, kecemburuan sosial, kecurigaan dan ketidakpercayaan kepada orang lain, isu patriarki membuat jalinan peristiwa menjadi lebih rasional sehingga presentasi tema mayor menjadi lebih kuat.

#### **D. Hubungan Intertekstual Teks Drama *Tiga Dewa dan Kupu-kupu* karya Nano Riantiarno dan Teks Drama *Der gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht**

Dari pembahasan bentuk transformasi tersebut di atas, maka dapat diketahui bahwa teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht merupakan teks yang menjadi latar penciptaan teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno. Sesuai dengan istilah yang dikemukakan Riffaterre, *Der Gute Mensch von Sezuan* adalah hipogram yang diserap dan ditransformasikan ke



dalam teks sesudahnya menjadi teks transformasi yakni *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*.

Persamaan-persamaan yang ditemukan dalam alur, penokohan, latar dan tema kedua drama tersebut menunjukkan adanya hubungan intertekstual. Sedangkan perbedaan-perbedaan yang terdapat di dalamnya juga menunjukkan bahwa pada karya sesudahnya terdapat pengembangan yang sifatnya berupa kreativitas pengarang mengenai fenomena-fenomena yang timbul dari karya sebelumnya. Sehingga terjadi apa yang dinamakan karya sastra yang serupa tetapi tak nampak sama. Sesuai dengan kaidah intertekstualitas Kristeva dalam (Sugiarti dan Haryati, 2009: 6) bahwa intertekstualitas menyebut bahwa sebuah teks itu tercipta berdasarkan karya-karya yang lain, baik itu berupa penerimaan atau penolakan terhadap teks-teks terdahulu. Ketika berhadapan dengan sebuah teks, intertekstualitas juga melihat hubungan kesinambungan, urutan, persamaan, kesejajaran, perpecahan dan pengarang adalah manusia dinamik yang senantiasa ingin mengubah apa saja yang telah dibacanya dan senantiasa mencoba memadatkan teks-teks yang dihasilkannya. Hakikat kepengarangan itu sebenarnya bukanlah sesuatu yang luar biasa karena telah menjadi ciri setiap pengarang yang ingin mencari sesuatu yang baru dan bermakna dalam proses penciptaannya.

Proses kelahiran teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* melalui beberapa tahap sambutan. Pada awalnya Tuti Indra Malaon menyadur teks drama *The Good Person of Szechuan* versi bahasa Inggris *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht kedalam judul *Perempuan Pilihan Dewa*. Namun tidak diketahui nama penerjemah versi bahasa Inggris tersebut. Kemudian Nano mengembangkan

teks drama tersebut lebih jauh lagi (Prihatmoko, Joko J, *Media Wawasan*, 27 Juni 1992, hal. 3-9). Maka lahirlah teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Seperti yang dikatakan Jaus dalam bukunya yang berjudul *Literaturgeschichte als Provokation und Appelstruktur der Text* bahwa Implikasi estetika terletak pada fakta dimana resepsi pertama dari sebuah karya oleh pembaca memasukkan tes dari estetika dari karya itu sendiri dalam perbandingan dengan karya yang telah dibaca. Implikasi historis nyata dalam hal ini adalah pemahaman dari pembaca pertama akan dilanjutkan dan diperkaya di dalam rantai resepsi dari generasi ke generasi; di dalam cara ini makna sejarah karya akan ditentukan dan nilai estesisnya membuat menjadi jelas (Holub, 1984: 58).

Motif-motif universal yang terkandung dalam teks drama *Der gute Mensch von Sezuan* menjadikannya dapat menembus dimensi ruang dan waktu diseluruh penjuru dunia. Bukan hanya diterjemahkan dan dipentaskan dalam versi pengkaryaan Inggris dan Amerika saja, namun merebak sampai ke negara-negara dunia ketiga. Di India, karya Brecht tersebut diadaptasi oleh Amitabh Sivastava ke dalam *The Good Woman of Delhi*. Nama-nama tokoh diubah menjadi nama-nama India begitu juga penggambaran fisiologisnya (<https://my.vanderbilt.edu/goodperson/past-productions/>). Di Afrika, tepatnya Teater Studio di Universitas Ahmadu Bello, Zaria, Nigeria, juga melakukan penggarapan drama ini, selama akhir 1970-an dan 1980-an. Sambutan karya *Der gute Mensch von Sezuan* masih terus berlanjut di Afrika sampai dengan 1991 oleh Ghanaian Mohammed ben Abdallah (Crow, 2009: 192).

Dari pemaparan diatas dapat dilihat alasan Nano Riantiarno mempertahankan banyak unsur teks hipogram ketika menuangkannya ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*, bahwa kandungan motif dan nilai universal drama tersebut mampu menembus dimensi ruang dan waktu kehidupannya. Sementara perubahan dan penyesuaian konteks budaya Indonesia dalam *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* menunjukkan kekayaan referensi dalam menangkap perkembangan jaman dan kreatifitasnya dalam mengolah dan menyajikan cara pandang nya atas realita ke dalam karyanya.

#### **E. Keterbatasan Penelitian**

Dalam menulis penelitian ini penulis memiliki beberapa keterbatasan antara lain:

1. Penulis adalah peneliti pemula yang masih membutuhkan bimbingan intensif dari dosen pembimbing.
2. Penelitian ini mengkaji bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch Von Sezuan* karya Bertolt Brecht ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno dan hubungan intertekstualnya. Referensi dan sumber data mengenai karya *Der Gute Mensch von Sezuan* dan pemikiran Bertolt Brecht didapatkan dengan sangat mudah. Namun peneliti justru kesulitan untuk mendapatkan referensi mengenai dengan drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* dan pemikiran Nano Riantiarno. Hal tersebut dikarenakan naskah drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* tidak dipublikasikan secara luas melalui penerbit dan kritik sastra dan drama di Indonesia kurang aktif dalam menangkap sejarah perkembangan drama dan sastra Indonesia.

## BAB V

### KESIMPULAN

#### A. Simpulan

Berdasarkan pembahasan analisis yang telah dilakukan terhadap teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht dan teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno, dirumuskan simpulan sebagai berikut:

1. Teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno telah melakukan penyerapan dan transformasi terhadap hipogramnya, yaitu teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertold Brecht. Bentuk-bentuk transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* meliputi transformasi alur, penokohan, latar dan tema seperti berikut ini:

- a. Transformasi Alur

Teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* terdiri dari sepuluh adegan dengan tujuh *Zwischenspiel* yang diawali prolog dan diakhiri dengan epilog. Sementara *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* terdiri dari dua babak, babak pertama dimulai dari adegan satu sampai dengan dua belas, babak kedua dimulai dari adegan tiga belas sampai dengan sembilan belas belas dan diakhiri dengan epilog. Nano mentransformasikan prolog teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* menjadi adegan pertama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*.

Teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* memiliki enam nyanyian, sementara teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* memiliki sepuluh

nyanyian. Nano Riantiarno mentransformasikan enam nyanyian yang terdapat di dalam teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* dan mengubah empat dialog tokoh yang ditujukan kepada penonton menjadi nyanyian ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*.

Pertemuan Wang si tukang air dengan para dewa dalam teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* terjadi tujuh kali, dua kali ketika Wang terjaga dan lima kali di dalam mimpi Wang. Lain halnya dengan teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*, peristiwa pertemuan Wang dengan para dewa hanya terjadi sebanyak empat kali dan semuanya terjadi ketika Wang benar-benar terjaga baik dalam bentuk manusia maupun bayangan.

#### b. Transformasi Penokohan

Dari segi penotokohan juga terjadi sebuah transformasi yakni perubahan nama-nama tokoh yang disesuaikan ke dalam nama-nama yang akrab dalam budaya Indonesia. Meskipun demikian ada kesamaan tokoh utama dalam kedua teks drama tersebut, yakni sosok perempuan prostitut muda yang memiliki dualisme karakter, yang menghadirkan sosok alteregonya. Semua tokoh digambarkan sangat manusiawi, termasuk para dewa. Selain memiliki wujud manusia yang mengenakan baju dan sepatu, mereka juga memiliki gejala-gejala fisik layaknya manusia

#### c. Transformasi Latar

Latar tempat *Der Gute Mensch von Sezuan* adalah Sezuan, nama sebuah provinsi di Cina. Lain halnya *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* menghadirkan dua macam latar tempat, yakni sebuah kota miskin tanpa

nama dan Palestina, nama sebuah negara di kawasan timur tengah.

Secara umum latar sosial yang digambarkan dalam kedua teks drama tersebut sama-sama menggambarkan suatu kehidupan masyarakat yang tengah dilanda krisis ekonomi, hukum dan kemanusiaan.

Latar waktu kedua teks drama ini sama-sama ambigu. Keduanya menghadirkan para dewa yang biasanya ada di dalam cerita-cerita jaman kuno berdampingan dengan pesawat terbang dan pilot yang menjadi penanda jaman modern, di suatu tempat dan masa yang sama.

#### d. Transformasi Tema

Nano Riantiarno memilih untuk mengekalkan tema mayor dan tema minor teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* ke dalam teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Tema mayor kedua teks drama adalah mempertanyakan kembali konsep kebaikan dan tema minornya menyangkut kisah percintaan, matrealisme dan patriarki.

2. Bentuk-bentuk transformasi di atas membuktikan bahwa teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertolt Brecht merupakan teks yang menjadi latar penciptaan teks drama *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu* karya Nano Riantiarno. Persamaan yang ditemukan dalam alur, penokohan, latar dan tema kedua drama tersebut menunjukkan adanya hubungan intertekstual. Sedangkan perbedaan-perbedaan yang terdapat di dalamnya menunjukkan adanya upaya-upaya Nano Riantiarno untuk melakukan perubahan dan penyesuaian, terutama penyesuaian unsur-unsur perilaku tokoh yang tercermin pada pilihan rasa bahasa dan aktualisasi untuk mengaitkan cerita dengan realita hidupnya.

## **B. Implikasi Penelitian**

Kedua teks drama yang dikaji adalah karya dari dua sastrawan besar, yang mencoba mempertanyakan kembali konsep kebaikan. Kebaikan memang tidak serta mereta dapat di temukan dalam kolom hitam dan putih, melainkan harus meninjau kembali konteksnya. Setiap manusia dalam berbagai peristiwa dan latar budaya memiliki konsep kebaikannya sendiri-sendiri. Maka kita harus belajar memahami konsep-konsep tersebut untuk menemukan konteks kebaikan, sehingga keberagaman akan menjadi kekayaan.

## **C. Saran**

Penelitian ini mengungkap transformasi teks drama *Der Gute Mensch von Sezuan* karya Bertold Brecht dalam antara teks drama Tiga Dewa dan Kupu-Kupu karya Nano Riantiarno dan hubungan intertekual kedua drama tersebut. Hal itu memberikan gambaran mengenai pengaruh Bertolt Brecht pada khasanah sastra Indonesia. *Der Gute Mensch von Sezuan* bukanlah satu-satunya karya Brecht yang mendapatkan sambutan di Indonesia dan Nano Riantiarno bukanlah satu-satunya sastrawan Indonesia yang terilhami kekayaan Bertolt Brecht. Maka misteri dari fenomena kehadiran pemikiran Bertolt Brecht di Indonesia masih perlu untuk dikaji dalam penelitian-penelitian selanjutnya.

## DAFTAR PUSTAKA

- Adityaningsih, 2004. *Perbandingan Unsur Fakta Cerita Emil und Die Detektive karya Erich Kästner dan Pulung Misteri Boneka Gayung Karya Bung Smas*. Skripsi S1. Yogyakarta: Program Studi Pendidikan Bahasa Jerman. FBS. UNY.
- Aminudin. 1987. *Pengantar Apresiasi Sastra*: CV. Sinar Baru.
- Arendt, Hannah and Wieseltier, Leon, 2007. *Walter Benjamin: Illuminations: Schocken Books*, New York.
- Badcock, Christopher. 2008. *Levi Straus Strukturalisme & Teori Sosiologi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Basuki, Ribut. 2002. *Brecht's Epic Theatre as a Modern Avant-Garde and Its Influence on Postmodern Theatre/Drama*. Surabaya: Jurusan Sastra Ingris, Fakultas Sastra, Universitas Petra.
- Bentley, Eric. 1965. *The Life of Drama*: T & A Constable Ltd Edinburgh.
- Brecht, Bertold. 2002. *Sämtliche Stücke in einem Band von Bertolt Brecht*: Köln: Komet.
- Crow, Brian. 2009. *African Brecht: Research in African Literatures*: Indiana University Press.
- Dewanto, Nirwan, "Pelacur dan Kebenaran", *Tempo*, 4 Juli 1992, hal.43.
- Haryati, Isti & Sugiarti, Yati, 2009. *Kajian Intertekstualitas Roman Die Leiden des Jungen Werther Karya J.W. Goethe dan Roman Die neuen Leiden des jungen Werther Karya U. Plenzdorf*. Laporan Penelitian. Yogyakarta: Program Studi Pendidikan Bahasa Jerman. FBS. UNY.
- Haryati, Isti. 2013. *Verfremdungseffekt (Efek Alienasi) dalam Teks Drama Mutter Courage und ihre Kinder Karya Bertold Brecht*. Yogyakarta: Program Studi Pendidikan Bahasa Jerman. FBS. UNY.
- Holub, Robert C. 1984. *Reception Theory: A Critical Introduction*: London and New York: Methuen.
- Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading – Theory of Aesthetic Response*: The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.



- Jameson, Fredric. 1998. *Brecht and Method*: London: Verso London.
- Jaus, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jaus, Hans Robert. 2008. *Literary History as a Challenge to Literary Theory*. California: The Johns Hopkins University Press.
- Jaus, Hans Robert, 1988. *Tradition, Innovation, and Aesthetic Experience*. America: The American Society for Aesthetics.
- Jawa Pos*, 24 Juni 1992. "Teater Koma akan Berkiprah Lagi", hal.8.
- Jauhari, Haris, "Gambaran Bagaimana Sulitnya Jadi Orang Baik di Zaman Susah: Teater Koma Pentaskan Tiga Dewa dan Kupu-Kupu", *Harian Umum Pikiran Rakyat*, 27 Juni 1992, hal.12.
- Kusniarti, Tuti. 2010. *Teks Sastra Sebagai Media Komunikasi Antarbangsa (Kajian Atas Novel Dari Fontenay Ke Magallianes Karya Nh. Dini)*. Jurnal Bahasa dan Seni. Malang: Universitas Muhammadiyah Malang.
- Kristeva, 2002. "NOUS DEUX" OR A (HI)STORY OF INTERTEXTUALITY. *Romanic Review* (01/01/2002).
- Luxemburg, Jan van. 1992. *Pengantar Ilmu Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Marquaß, Reinhard. 1998. *Dramen Analysieren*. Germany. Dudenverlag.
- Martin, Carol dan Bial, Henry. 2000. *Brecht Sourcebook*: Routledge London and New York.
- Musfeptial, 2007. *Transformasi Kaba ke Naskah Drama Studi Komparatif Kaba Minangkabau dan Naskah Drama Malin Kundang Karya Wisran Hadi*. Tesis S2. Semarang: Magister Ilmu Sastra, Program Pasca Sarjana, Universitas Diponegoro.
- Nurgiantoro, Burhan. 1991. *Dasar-Dasar Kajian Fiksi*. Yogyakarta: FPBS IKIP Yogyakarta.
- Prihatmoko, Joko J, "Sebuah Perenungan Keprihatinan". *Media Wawasan*, 27 Juni 1992, hal. 3-9.
- Ratna, Nyoman Kuta. 2004. *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra: dari Strukturalisme hingga Postrukturalisme: Perspektif Wacana Naratif*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

- Riantiarno, Nano. 1992. *Tiga Dewa dan Kupu-Kupu*. Yogyakarta: Pustaka Naskah Teater Garasi.
- Santana, Septiawan. 2007. *Menulis Ilmiah: Metode Penelitian Kualitatif*: Yayasan Obor Indonesia.
- Sriwijaya Pos, 25 Juni 1992, "Teater Koma di GKJ: Tiga Dewa dan Kupu-Kupu", hal.11.
- Styan, J. 1981. *Modern drama in theory and practice volume 3*: Cambridge University Press 1981.
- Sularto, Agus, "Mengagumi Brecht Saya Bukan Epigon", *Media Indonesia*, 23 Juni 1992, hal. 13.
- Tarigan, Henry Guntur. 1984. *Prinsip-Prinsip Dasar Sastra*. Bandung: Angkasa.
- Teeuw, Andries. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra: Pengantar Teori Sastra*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Tri Astuti. 2000. *Wujud Strum und Drang dalam Drama Kabale und Liebe Karya Friederich Schiler*. S1. Yogyakarta: Program Studi Pendidikan Bahasa Jerman. FBS. UNY.
- Violita, Selvy. 2010. *Latar Belakang Sejarah Konflik Antara Israel dan Palestina*. Tesis S2. Jakarta: Jurusan Hubungan Internasional. FISIP. Universitas Indonesia.
- Willett, John. 1977. *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*: METHUEN London.
- Zainuddin, Fananie. 2000. *Telaah Sastra*. Yogyakarta: Muhammadiyah University Press.
- <https://my.vanderbilt.edu/goodperson/past-productions/>

# LAMPIRAN

## Lampiran 1

### **SINOPSIS TEKS DRAMA *DER GUTE MENSCH VON SEZUAN* KARYA BERTOLT BRECHT**

*Der Gute Mensch von Sezuan* Karya Bertolt Brecht mengisahkan tiga dewa yang turun ke Bumi untuk mencari tanda-tanda kebaikan di Bumi. Mereka akhirnya bertemu dengan Shen Te yang memberikan penginapan. Tiga Dewa tersebut akhirnya memutuskan bahwa Shen Te adalah termasuk orang baik yang mereka cari selama ini. Mendengar itu semua Shen Te merasa ragu dan tidak pantas karena pada kenyataannya ia hanyalah seorang pelacur.

Shen Te, dengan uang yang ditinggalkan oleh para dewa akhirnya ia meninggalkan pelacuran dan memperjuangkan kebaikan dalam konsep idealnya. Kebaikan disini dipresentasikan sebagai nilai-nilai moral dalam kaitannya dengan penyikapan manusia atas dirinya, orang lain, lingkungan dan ketuhanannya. Ia berjuang untuk membuat orang-orang yang telah kalah dalam hidupnya di kota itu dengan jalan kepura-puraan, tanpa membiarkan dirinya mengkhianati kepercayaan siapapun yang menerimanya dan atau kepercayaannya atas kebaikan itu sendiri. Orang-orang disekitarnya baginya sangat brutal dan sikap-sikap social di sana menjadi sangatlah banal. Namun ia menghadapi kesemuanya itu dengan lembut dan welas asih. Namun dengan sikap demikian orang-orang justru memperlakukannya dan memanfaatkannya. Bahkan ketika dalam keadaan terpuruk dan menderita paun ia tidak bisa berkata “tidak” pada orang-orang yang minta pertolongannya.

Ada satu tokoh laki-laki bernama Shui Ta yang mengaku sebagai saudara sepupu Shen Te. Shui Ta memiliki karakter berkebalikan dengan Shen Te. Ia tegas, keras namun bijaksana. Tak seorang pun bisa mengakalinya, ia bisa memegang kendali atas orang-orang dan bahkan lingkungan sosialnya.

Kemunculan Shui Ta secara misterius menjadikan teka-teki. Tidak ada satu fragmen pun di awal sampai dua pertiga cerita yang mengisahkan Shui Ta dan Shen Te muncul bersamaan.

Shui Ta diajukan ke pengadilan dengan tuduhan menjadi dalang hilangnya. Teka-teki itu pun terjawab di dalam persidangan ternyata Shui Ta dan Shen Te adalah satu orang yang sama. Shen Te mengubah dirinya menjadi sosok lelaki dengan watak dan perilaku yang berbeda dengan dirinya yang sebagai perempuan bernama Shen Te.

## Lampiran 2

### **SINOPSIS TEKS DRAMA *TIGA DEWA DAN KUPU-KUPU* KARYA NANO RIANTIARNO**

Wang tukang air mendengar bahwa para dewa akan mengunjungi kota miskin tempat tinggalnya. Misi mereka adalah mencari kebaikan. Setiba di kota miskin tersebut para dewa bertemu dengan Sente pelacur miskin yang rela mengorbankan waktu kerjanya untuk memberikan tempat bermalam di gubuk reotnya. Sebelum pergi, para dewa mengambil kesimpulan bahwa Sente adalah salah satu orang baik yang selama ini mereka cari. Mendengar hal itu Sente merasa bimbang dan tidak pantas, karena ia hanyalah seorang perempuan tidak berdaya yang terpaksa harus melacur untuk bertahan hidup.

Berkat uang yang ditinggalkan oleh para dewa, Sente mengubah hidupnya. Ia keluar dari pelacuran dan membuka sebuah toko tembakau. Banyak orang-orang miskin yang datang kepadanya untuk meminta bantuan. Sente yang baik dengan belas kasihnya rela mengorbankan apa saja miliknya demi kesejahteraan orang-orang tersebut. Tapi lama kelamaan ia menyadari bahwa kebaikan yang ia perbuat ternyata malah menghadirkan kesengsaraan.

Untuk menyelamatkan hak-haknya Sente menghadirkan alteregonya sebagai seorang laki-laki bernama Suta. Kepribadian Suta bertentangan dengan Sente. Ia adalah seorang laki-laki tegas, cerdas, keras dan licik. Ia menghadapi dan menyelesaikan semua persoalan dengan cara-cara yang tidak mungkin dilakukan

oleh Sente. Orang-orang disekitarnya menganggap sikap dan tindakan Suta cenderung keras dan kejam. Namun pilihan sikap Suta semacam itu justru mampu mengubah situasi menjadi lebih baik.

Orang-orang di sekeliling Suta lambat laun menaruh kecurigaan karena Sente orang baik yang selama ini membantu mereka telah menghilang sekian lama. Mereka menuduh Suta menyingkirkan Sente untuk menguasai aset-aset usaha tembakaunya. Suta pun diseret ke pengadilan. Di hadapan para dewa yang pada waktu itu menjadi hakim Suta membongkar kebohongannya, bahwa Suta adalah Sente. Si jahat adalah si baik. Para dewa tertegun dan kecewa. Tapi pada akhirnya mereka tidak bisa menyalahkan tindakan Sente dan Suta karena pada kenyataannya itu adalah cara terbaik untuk menghadapi persoalan-persoalan kota miskin

### Lampiran 3

#### BIOGRAFI SINGKAT BERTOLT BRECHT



Bertolt Brecht lahir pada tanggal 10 Februari 1898, di kota Augsburg Jerman. Ayahnya adalah seorang Katolik dan ibunya seorang Protestan. Brecht adalah anak pertama mereka, dibaptis sebagai Eugen Bertolt Brecht Friedrich. Ayahnya, Bertolt Brecht Friedrich, bekerja di sebuah pabrik kertas. Ibunya, Wilhelmine Friederike Sophie Brezing. Brecht punya satu saudara, Walter Brecht, yang lahir pada tahun 1900.

Pada waktu kecil Brecht adalah anak sakit-sakitan, memiliki kondisi jantung bawaan. Akibatnya, ia dikirim ke sebuah sanatorium untuk dirawat. Pada usia enam ia belajar di sekolah dasar Protestan (Volksschule) dan pada usia sepuluh di sekolah swasta, The Royal Bavarian Realgymnasium (Koeniglich-Bayerisches Realgymnasium). Seperti kebanyakan mahasiswa, ia dididik dalam bahasa Latin dan belajar mengenai humaniora. Brecht terilhami oleh pemikiran Nietzsche dan pemikir lainnya. Ia menderita serangan jantung pada usia dua belas tapi segera pulih dan melanjutkan pendidikan. Secara signifikan Brecht juga terinspirasi Alkitab Injil terjemahan Luther. Teks-teks dalam alkitab tersebut banyak mengilhami karya-karyanya, terutama *Mutter Courage und ihre Kinder*.

Pada waktu di sekolah dia mulai menulis, dan ia akhirnya menjadi asisten pendiri dan editor majalah sekolah bernama The Harvest. Pada usia enam belas tahun, ia menulis untuk sebuah koran lokal dan telah menulis drama pertamanya *Baal*, tentang seorang gadis yang harus memilih antara hidup dan mati tapi menyimpan banyak persoalan lainnya. Dia kemudian nyaris diusir pada usia delapan belas karena dianggap tidak bermoral. Pada usia sembilan belas tahun ia meninggalkan bangku sekolah dan melakukan pekerjaan administratif untuk perang meskipun ia sendiri sebenarnya mempunyai masalah kesehatan.



Pada tahun 1921, ia melakukan perjalanan keduanya ke Berlin dan menghadiri latihan dari Max Reinhardt dan direksi utama lainnya. Pada tahun 1922, karyanya *Trommeln in der Nacht* digelar di *Kammerspiele*, Munich dan Deutsches Theater di Berlin. Ia menerima penghargaan berkelas Kleis sebagai penulis drama. Pada saat itu ia juga memasuki komitmen pernikahan dengan penyanyi opera Marianne Zoff pada usia dua puluh empat. Anak pertama mereka Hanne lahir satu tahun kemudian. Pada tahun 1923 karyanya *Baal* dan *Im Dickicht der Städte* dipentaskan.

Setelah pindah ke Berlin pada tahun 1924, ia bertemu dengan seorang aktris komunis dari Wina Austria Helene Weigel. Istrinya Marianne pindah bersama orang tuanya setelah kelahiran Hanne, dan mengakhiri hubungannya dengan Brecht. Brecht bercerai Marianne Zoff dan pada tahun 1929 dan menikah dengan Helene Weigel. Pada usia dua puluh enam Brecht mendapatkan seorang anak dari Weigel. Anak mereka bernama Stefan. Setelah melahirkan anak ke dua dari Brecht Helena kisah asmara Brecht dengan wanita lain masih tetap berlanjut. Weigel adalah toleran terhadap urusannya, dan dia bahkan memperingatkan orang lain untuk menjauh dari wanita simpanan Brecht.

Kehadiran para wanita sangat penting bagi karis kepenulisannya. Para kritikus melontarkan isu bahwa sebenarnya para wanita itulah yang mengambil andil besar dalam setiap karya Brecht. Tuduhan tersebut dilontarkan berdasarkan pada fakta bahwa Elisabeth Hauptmann memang menulis bagian-bagian penting dari *Die Dreigroschenoper* karya Brecht dan Margarete Steffin telah mengambil andil besar pada karya *Der Gute Mensch von Sezuan*.

Tulisan Brecht menunjukkan pengaruh besar dari banyak sumber yang bervariasi ia hidupnya. Ia belajar teater Cina, Jepang, dan India, dan sangat fokus pada Shakespeare Selain itu ia juga terinspirasi pada sastrawan Jerman lainnya terutama Buchner dan Wedekind. Brecht memiliki kemampuan fenomenal untuk mengambil elemen dari sumber-sumber yang tampaknya tidak kompatibel, menggabungkan mereka, dan mengubahnya menjadi karya sendiri.

Pada tahun 1933, Brcht membawa keluarganya melarikan diri ke Zurich setelah pembakaran *Reichstag*, kemudian berpindah-pindah ke banyak negara

untuk menghindari kekuasaan Nazi. Pada masa McCarthy, Brecht dipanggil untuk tampil sebelum *House Committee on Un-American Activities*. Meski bukan anggota resmi dari Partai Komunis Amerika, Brecht meninggalkan Amerika Serikat untuk Swiss hari berikutnya. Dia segera bertemu kembali dengan Helene Weigel, dan mereka melakukan perjalanan ke Berlin Timur pada 1948 dan mendirikan Ensemble Berliner dengan dukungan penuh dari rezim komunis. *Mutter Courage und ihre Kinder* adalah produksi perdana Berliner Ensemble. Pada tahun 1950, Brecht dan Weigel diberikan kewarganegaraan Austria.

Empat karya terbesar Brecht ditulis antara tahun 1938 dan 1945, misalnya *Leben des Galilei*, *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Der Gute Mensch von Sezuan* dan *Der Kaukasische Kreidekreis*. Setelah periode ini, Brecht bekerja pada adaptasi terkenal dari *Antigone* dan menghabiskan sebagian besar energinya merekam ide-ide teoritis nya.

Brecht bereksperimen dengan Dadaism dan ekspresionisme dalam drama pada awal masa kepenulisannya, namun ia segera mengembangkan gaya unik yang cocok visinya sendiri. Dia melakukan kritik terhadap drama "Aristoteles" yang cenderung menghadirkan pahlawan tanpa mengungkap realita tentang kekurangan pahlawan tersebut. Baginya, ketika drama tersebut menghasilkan teror, empati dan menyebabkan katarsis maka proses berfikir penonton direduksi. Brecht bertekad untuk menghancurkan apa yang dianggap ilusi teater. Brecht membuat mimpinya menjadi kenyataan ketika ia mengambil alih Ensemble Berliner. Dalam salah satu produksi awal, ia terkenal memasang tanda-tanda yang mengatakan, "*Glott nicht so romantisch!*" (Jangan menatap begitu romantis!). Untuk informasi lebih lanjut, lihat Tentang Teater Epic di *Mutter Courage und ihre Kinder*. Teori drama barunya dikenal dengan Teater Epik dengan *Verfremdungseffekt* (efek pengasingan) yang membuat penonton drama senantiasa tersadar bahwa yang mereka tonton hanyalah sekedar pertunjukkan.

Brecht menerima Nasional Prize pada tahun 1951. Pada tahun 1954, ia memenangkan penghargaan internasional Lenin Peace Prize. Brecht meninggal karena serangan jantung pada tanggal 14 Agustus 1956, ketika bekerja merespon absurditas Samuel Beckett.

## Lampiran 4

### BOIGRAFI SINGKAT NANO RIANTIARNO



Norbertus Nano Riantiarno lahir di Cirebon, Jawa Barat, 6 Juni 1949. Berteatr sejak 1965, di Cirebon. Tamat SMA, 1967, melanjutkan kuliah di Akademi Teater Nasional Indonesia, ATNI, Jakarta. Bergabung dengan Teguh Karya dan ikut mendirikan TEATER POPULER, 1968. Masuk Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara, 1971.

Mendirikan TEATER KOMA, 1 Maret 1977. Hingga 2006, menggelar sekitar 111 produksi panggung dan televisi. Menulis sebagian besar karya panggungnya, antara lain; Rumah Kertas, J.J Atawa Jian Juhro, Maaf. Maaf. Maaf, Kontes 1980, Trilogi OPERA KECOJA (Bom Waktu, Opera Kecoja, Opera Julini), Konglomerat Burisrawa, Pialang Segitiga Emas, Sukses, Opera Primadona, Sampek Engtay, Banci Gugat, Opera Ular Putih, RSJ atau Rumah Sakit Jiwa, Cinta Yang Serakah, Semar Gugat, Opera Sembelit, Presiden Burung-Burung, Republik Bagong, Tanda Cinta.

Memanggungkan karya-karya penulis kelas dunia, antara lain; Woyzeck/Georg Buchner, The Threepenny Opera dan The Good Person of Shechzwan/Bertolt Brecht, The Comedy of Error dan Romeo Juliet/William Shakespeare, Women in Parliament/Aristophanes, Animal Farm/George Orwell, The Crucible/Arthur Miller, Orang Kaya Baru dan Tartuffe atau Republik Togog/Moliere, The Marriage of Figaro/Beaumarchaise.

Menulis banyak skenario film dan televisi. Karya skenarionya, Jakarta Jakarta, meraih Piala Citra pada Festival Film Indonesia di Ujung Pandang, 1978. Karya sinetronnya, Karina meraih Piala Vidia pada Festival Film Indonesia di Jakarta, 1987. Meraih lima hadiah sayembara Penulisan Naskah Drama Dewan Kesenian Jakarta (1972-1973-1974-1975 dan 1998). Juga merebut hadiah Sayembara Naskah Drama Anak-anak dari Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1978, judul Jujur Itu ..

Dua novelnya, *Ranjang Bayi* dan *Percintaan Senja*, meraih hadiah Sayembara Novelet Majalah FEMINA dan Sayembara Novel Majalah KARTINI. Pada 1993, dianugerahi Hadiah Seni, Piagam Kesenian dan Kebudayaan dari Departemen P&K, atas nama Pemerintah Republik Indonesia. Film layar lebar perdana karyanya, *CEMENG2005 (The Last Primadona)*, 1995, diproduksi oleh Dewan Film Nasional Indonesia. Pada 1999 meraih penghargaan dari Forum Film Bandung untuk serial film televisi berjudul *Kupu-kupu Ungu* sebagai Penulis Skenario Terpuji 1999. Forum yang sama mematok film televisi karyanya (berkisah tentang pembauran), *Cinta Terhalang Tembok*, sebagai Film Miniseri Televisi Terbaik, 2002.

Menulis novel *Cermin Merah*, *Cermin Bening* dan *Cermin Cinta*, diterbitkan oleh Grasindo, 2004, 2005 dan 2006. *Ranjang Bayi dan 18 Fiksi*, kumpulan cerita pendek, diterbitkan KOMPAS, 2005. *Roman Primadona*, diterbitkan Gramedia 2006.

Pada tahun 1975, berkeliling Indonesia mengamati teater rakyat dan kesenian tradisi. Juga berkeliling Jepang atas undangan Japan Foundation, 1987 dan 1997. Pernah pula mengunjungi negara-negara Skandinavia, Inggris, Prancis, Belanda, Italia, Afrika Utara, Turki, Yunani, Spanyol, Jerman and Cina, 1986-1999.

Pada 1978, mengikuti International Writing Program di University of Iowa, Iowa City, USA, selama 6 bulan. Partisipan pada International Word Festival, 1987, dan New Order Seminar, 1988, keduanya di Australia National University, Canberra, Australia.

Membacakan makalah *Teater Modern Indonesia* di Cornell University, Ithaca, USA, 1990. Berbicara mengenai *Teater Modern Indonesia* di kampus-kampus universitas di Sydney, Monash-Melbourne, Adelaide, dan Perth, 1992. Dan di tahun 1996, menjadi partisipan aktif pada Session 340, Salzburg Seminar di Austria.

Pernah menjabat sebagai Ketua Komite Teater Dewan Kesenian Jakarta (1985-1990). Anggota Komite Artistik Seni Pentas untuk KIAS (Kesenian Indonesia di Amerika Serikat), 1991-1992. Dan anggota Board of Artistic Art

Summit Indonesia, 2004. Juga konseptor dari Jakarta Performing Art Market/PASTOJAK (PasarTontonan Jakarta I), 1997, yang diselenggarakan selama satu bulan penuh di Pusat Kesenian Jakarta, Taman Ismail Marzuki.

Menulis dan menyutradarai 4 pentas multi media kolosal, yaitu: Rama-Shinta 1994, Opera Mahabharata 1996, Opera Anoman 1998 dan Bende Ancol 1999.

Ikut mendirikan majalah ZAMAN, 1979, dan bekerja sebagai redaktur (1979-1985). Ikut mendirikan majalah MATRA, 1986, dan bekerja sebagai Pemimpin Redaksi. Pada tahun 2001, pensiun sebagai wartawan. Kini berkiprah hanya sebagai seniman dan pekerja teater.

Beberapa karyanya bersama TEATER KOMA, batal pentas karena masalah perizinan dengan pihak yang berwajib. Antara lain: Maaf.Maaf.Maaf. (1978), Sampek Engtay (1989) di Medan, Sumatera Utara, Suksesi, dan Opera Kecoa (1990), keduanya di Jakarta. Akibat pelarangan itu, rencana pementasan Opera Kecoa di empat kota di Jepang (Tokyo, Osaka, Fukuoka, Hiroshima), 1991, urung digelar pula karena alasan yang serupa. Tapi Opera Kecoa, pada Juli-Agustus 1992, dipanggungkan oleh Belvoir Theatre, salah satu grup teater garda depan di Sydney, Australia.

Pada 1998, menerima Penghargaan Sastra 1998 dari Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Indonesia. Dan sekaligus meraih SEA WRITE AWARD 1998 dari Raja Thailand, di Bangkok, untuk karyanya Semar Gugat. Sejak 1997, menjabat Wakil Presiden PEN Indonesia.

Pada 1999, menerima Piagam Penghargaan dari Menparsenibud (Menteri Pariwisata Seni & Budaya), sebagai Seniman & Budayawan Berprestasi. Karya pentasnya Sampek Engtay, 2004, masuk MURI (Museum Rekor Indonesia) sebagai karya pentas yang telah digelar selama 80 kali selama 16 tahun dan dengan 8 pemain serta 4 pemusik yang sama.

Menyutradarai Sampek Engtay di Singapura, 2001, dengan pekerja dan para pemain dari Singapura. Salah satu pendiri Asia Art Net, AAN, 1998, sebuah organisasi seni pertunjukan yang beranggotakan sutradara-sutradara Asia. Menjabat sebagai artistic founder dan evaluator dari Lembaga Pendidikan Seni

Pertunjukan PPAS, Practise Performing Art School di Singapura. Pengajar Pasca-Sarjana pada Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Solo. Pada tahun 2003, menulis sebuah buku berjudul Menyentuh Teater, Tanya Jawab Seputar Teater Kita, sebuah buku panduan teater bagi para pekerja seni pertunjukan.

## Lampiran 5

## DATA HASIL PENELITIAN

Tabel 1: Perbandingan Alur

<i><b>Der Gute Mensch von Sezuan karya Bertolt Brecht</b></i>	<i><b>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu karya Nano Riantiarno</b></i>
<p><u>Vorspiel – Di sebuah jalan utama kota Sezuan</u></p> <p>Wang bertemu dengan para dewa. Ia membantu mereka mencari penginapan. Tidak seorang pun bersedia memberikan penginapan kepada para dewa. Akhirnya Wang menemui Shen Te, seorang pelacur untuk meminta bantuan. Tak sabar menunggu Shen Te dan merasa gagal, ia lalu pergi bersembunyi dari para dewa. Shen Te menemui para dewa dan menjamu mereka di rumahnya. Sampai pada keesokan harinya dewa-dewa pergi dan meninggalkan sejumlah uang. Mereka pergi dengan bahagia karena telah menemukan orang baik yang mereka cari, yakni Shen Te. Timbul perasaan ragu dalam diri Shen Te tentang sebutan baik bagi dirinya.</p> <p><u>Adegan 1 – Toko Tembakau Kecil</u></p> <p>Shen Te meninggalkan pelacuran dan membeli toko tembakau kecil di dalam kota. Orang-orang miskin dan gelandangan datang meminta makan dan tempat tinggal kepada Shen Te. Tukang kayu datang kepada Shen Te menagih uang pembuatan rak toko yang belum dilunasi oleh pemilik toko sebelumnya. Pemilik gedung pun malam itu datang membawa surat perjanjian sewa menyewa.</p>	<p><u>Adegan 1 – Gerbang kota miskin</u></p> <p>Wang bertemu dengan para dewa dan membantu mereka mencari penginapan. Ia mengetuk beberapa pintu rumah warga, namun tidak seorang pun yang bersedia memberikan penginapan kepada para dewa. Ia pun meminta bantuan kepada Sente, si pelacur miskin, untuk memberikan penginapan kepada ketiga dewa. Wang pergi meninggalkan para dewa karena merasa Sente telah menipunya. Ia merasa gagal dan malu kepada para dewa.</p> <p><u>Adegan 2 – Di suatu tempat</u></p> <p>Wang bercerita kepada penonton bahwa Sente telah menipunya. Ia memutuskan untuk pergi ke tempat lain karena malu atas kegagalannya mencari penginapan untuk para dewa.</p> <p><u>Adegan 3 – Gubuk-gubuk dekat rumah Sente</u></p> <p>Sente menemui para dewa dan menjamu mereka di rumahnya. Sampai pada keesokan harinya, dewa-dewa pamit pergi dan meninggalkan sejumlah uang untuk membantu Sente melakukan lebih banyak lagi kebaikan. Bagi mereka Sente</p>

Zwischenspiel 1

Para dewa mendatangi Wang dan memintanya kembali ke kota untuk mengawasi Shen Te yang baik.

Adekan 2 – Toko Tembakau

Shui Ta muncul untuk pertamakalinya. Ia menyelesaikan semua persoalan Shen Te dengan para gelandangan, tukang kayu dan pemilik gedung.

Adekan 3 – Taman di dalam Kota

Shen Te bertemu dengan Yang Sun seorang pilot pengganggu yang hampir bunuh diri karena putus asa. Akhirnya Shen Te jatuh cinta kepada Yang Sun.

Zwischenspiel 2

Tukang air tidur di bawah pipa air dan dewa-dewa muncul dalam mimpinya. Dewa menanyakan keadaan Shen Te. Wang menceritakan semua kebaikan yang telah Shen Te lakukan, termasuk perkiraan mengenai alasan kehadiran Shui Ta.

Adekan 4 – Lapangan di muka toko Shen Te

Shen Te kembali melihat ketidakadilan di kotanya. Wang dipukul si tukang rambut dengan logam panas hingga tangannya terluka parah. Tidak ada seorang pun yang bersedia menjadi saksi atas peristiwa itu. Kemudian, Ibu Yang Sun datang kepada Shen Te meminta sejumlah uang untuk menyogok pejabat kota, agar Yang Sun mendapatkan pekerjaan. Shen Te dibutakan oleh cinta sehingga ia menyerahkan sejumlah uang yang dipinjamkan suami istri penjual karpet untuk

adalah salah satu orang baik yang selama ini mereka cari. Timbul perasaan ragu-ragu dalam diri Sente atas sebutan baik yang diberikan oleh para dewa kepadanya.

Adekan 4 - Toko Tembakau

Sente meninggalkan pelacuran dan membeli toko tembakau kecil di dalam kota. Orang-orang miskin dan para gelandangan datang meminta makan dan tempat bernaung kepada Sente. Tukang kayu datang kepada Sente menagih uang pembuatan rak toko yang belum dilunasi oleh pemilik toko sebelumnya. Pemilik gedung pun malam itu datang membawa surat perjanjian sewa menyewa.

Adekan 5 - Kolong jembatan

Tukang air jongkok di tepi sungai. Sudah empat hari ia bersembunyi dari para dewa. Dewa-dewa muncul. Mereka bercakan-cakap mengenai kebaikan Sente. Dewa meminta tukang air kembali ke kota untuk mengawasi Sente, agar bisa melaporkan keadaan Sente setiap saat kepada dewa.

Adekan 6 – Toko tembakau

Suta muncul untuk pertamakalinya. Ia menyelesaikan semua persoalan Sente dengan para gelandangan, tukang kayu dan pemilik gedung.

Adekan 7 – Taman di dalam kota

Sente bertemu dengan Sun seorang pilot pengganggu yang hampir bunuh diri karena putus asa. Pertemuan itu membuat



membayar sewa rumah kepada Ibu Sun. Ia juga berjanji akan mencari cara untuk mendapatkan kekurangannya.

### Zwischenspiel 3

Shen Te masuk membawa topeng dan pakaian Shui Ta, ia bernyanyi. Kemudian mengenakannya.

### Adegan 5 – Toko tembakau kecil

Shui Ta didatangi oleh Yang Sun yang hendak meminta kekurangan uang yang dijanjikan oleh Shen Te kepada ibunya. Akhirnya Shui Ta mengetahui bahwa Yang Sun tidak sungguh-sungguh mencintai Shen Te, melainkan hanya memanfaatkannya. Shu Fu datang kepada Shui Ta menyatakan niatannya untuk meminang Shen Te. Ia bersedia menyukupi kebutuhan Shen Te dan memberi apa saja yang ia inginkan. Tetapi karena rayuan Yang Sun, Shen Te meninggalkan Shu Fu.

### Zwischenspiel 4

Dalam perjalanannya ke tempat pernikahannya Shen Te berbicara kepada khalayak tentang pengalaman buruknya.

### Adegan 6 – Salah satu ruang makan yang terpisah di sebuah restoran murahan di luar kota

Shen Te dan Yang Sun menggelar pesta pernikahannya. Namun, upacara pernikahan batal karena Shui Ta tidak datang membawa kekurangan uang bekal Yang Sun untuk pindah ke kota.

Sente jatuh cinta kepada Sun.

### Adegan 8 – Taman di dalam kota

Setelah bertemu Sun, Wang muncul. Hujan berhenti, Sente berlari menghampirinya. Sente berkata bahwa ia masih menyimpan pikulan airnya dan bercerita bahwa ia berkenalan dengan seorang lelaki gagah dan pintar. Sente membeli air dari Wang dan berlari ke Sun (penerbang). Ternyata Sun tertidur karena kelelahan.

### Adegan 9 – Tempat tinggal tukang air di kolong jembatan malam

Tukang air tidur di bawah pipa air dan dewa-dewa muncul. Dewa menanyakan keadaan Sente, dan Wang menceritakan semua kebaikan yang telah Sente lakukan, termasuk apa yang dilakukan oleh Suta sepupu Sente.

### Adegan 10 – Kawasan di sekitar toko Sente

Wang dipukul si tukang rambut dengan logam panas. Tangannya terluka parah. Tidak ada seorang pun yang bersedia menjadi saksi atas peristiwa itu. Ibu Sun datang kepada Sente meminta sejumlah uang untuk menyogok pejabat kota agar Sun mendapatkan pekerjaan. Sente dibutakan oleh cinta sehingga ia menyerahkan sejumlah uang yang dipinjamkan suami istri penjual karpet untuk membayar sewa rumah kepada Ibu Sun. Ia juga berjanji akan mencari cara untuk mendapatkan kekurangannya.

Zwischenspiel 5

Dewa-dewa mendatangi Wang dalam mimpinya. Wang menceritakan gagalnya percintaan Shen Te.

Adegan 7 – Kebun belakang toko Shen Te

Shen Te dan nyonya Shin berkemas-kemas untuk meninggalkan toko yang sudah tidak mampu dibayar oleh Shen Te. Kemudian Shu Fu datang memberikan cek yang sudah ia tandatangani dan mempersilakan Shen Te mengisi nominal sesukanya. Ia juga menawarkan gudang-gudang kosongnya untuk menjadi tempat tinggal Shen Te dan orang-orang yang selama ini ia dibantu. Pada awalnya Shen Te mengabaikan pemberian Shu Fu, namun ketika melihat keadaan semakin buruk, ia berubah menjadi Shui Tadan mempergunakan bantuan Shu Fu untuk membuka usaha baru yakni pabrik rokok. Shui Ta mengajak semua orang yang pernah ditolong oleh Shen Te bekerja di pabrik rokok barunya.

Zwischenspiel 6

Tukang air bercerita mengenai mimpinya tentang Shen Te yang sedang kesusahan dan hendak bunuh diri kepada para dewa. Para dewa mendengarkan hal-hal yang di sampaikan Wang beberapa saat, kemudian pergi melanjutkan perjalanan.

Adegan 8 – Pabrik rokok Shui Ta

Semua orang tengah bekerja. Ibu Sun datang meminta Shui Ta mencabut laporannya kepada polisi terkait penggelapan uang yang telah Yang Sun lakukan. Shui Ta bersedia melakukannya dengan syarat Yang Sun harus mau bekerja di pabriknya. Dengan terpaksa Yang Sun

Adegan 11 – Peralihan karakter Sente ke Suta

Sente masuk membawa topeng dan pakaian Suta, ia bernyanyi. Kemudian mengenakannya.

Adegan 12 – Toko Sente

Sun datang ke toko tembakau mencari Sente untuk meminta kekurangan uang yang ia janjikan kepada ibunya. Suta menemuinya. Akhirnya Suta mengetahui bahwa Sun tidak sungguh-sungguh mencintai Sente, melainkan hanya memanfaatkannya. Sufu datang kepada Suta menyatakan niatannya untuk meminang Sente. Ia bersedia menyukupi kebutuhan Sente dan memberi apa saja yang ia inginkan. Tetapi karena rayuan Sun, Sente meninggalkan Sufu.

Adegan 13 – Sebuah restoran murahan di luar kota

Sun dan Sente menggelar pesta pernikahan. Namun pernikahan tersebut akhirnya dibatalkan karena Suta tidak datang membawa uang tambahan untuk Sun berangkat ke kota mencari pekerjaan.

Adegan 14 – Suatu tempat

Para dewa berusaha meleraikan perkelahian di Palestina. Tetapi akhirnya mereka harus berlarian bergegas menghindari hujan batu yang berasal dari orang-orang yang kehilangan akal waras.

Adegan 15 – Luar toko Sente

Sente dan nyonya Sin berkemas-kemas untuk meninggalkan

pun bersedia. Tidak berapa lama kemudian Yang Sun diberikan jabatan tinggi dalam perusahaan karena ketekunan dan kecerdasannya.

#### Adegan 9 – Toko Shen Te

Beberapa orang datang kepada Shui Ta menanyakan keberadaan Shen Te. Shui Ta tetap berkelit mengatakan bahwa ia sendiri tidak tahu. Orang-orang termasuk Yang Sun mulai curiga dengan sikap Shui Ta. Mereka menyeretnya ke pengadilan dengan tuduhan menjadi dalang peristiwa hilangnya Shen Te.

#### Zwischenspiel 7

Dewa-dewa datang menemui Wang di dalam mimpi. Wang bercerita kepada para dewa bahwa Shui Ta telah merampas semua milik Shen Te dan membuang Shen Te entah kemana. Para dewa merasa kecewa karena Shen Te adalah salah satu dari sekian banyak orang di dunia yang mereka cari.

#### Adegan 10 – Pengadilan

Dewa-dewa datang ke pengadilan sebagai hakim. Beberapa orang memberikan kesaksian atas kekejian Shui Ta dan beberapa diantaranya melakukan pembelaan. Shui Ta meminta semua orang keluar dari ruangan supaya ia dapat memberikan pengakuan kepada para hakim. Shui Ta membongkar jati dirinya, bahwa sebenarnya Shui Ta dan Shen Te adalah satu orang yang sama. Para dewa mengambil keputusan baik Shui Ta dan Shen Te tidak bersalah dan meminta Shen Te terus melakukan kebaikan dengan caranya. Dewa-dewa pergi kembali ke

toko yang sudah tidak mampu dibayar olehnya. Sifu datang memberikan cek yang sudah ia tandatangani dan mempersilakan Sente mengisi nominal sesukanya. Ia juga menawarkan gudang-gudang kosongnya untuk menjadi tempat tinggal Sente dan orang-orang yang selama ini ia bantu. Pada awalnya Sente mengabaikan pemberian Sufu, namun ketika melihat keadaan semakin buruk ia yang menyamar menjadi Suta mempergunakan semua bantuan Sufu untuk membuka usaha baru yakni pabrik rokok. Suta mengajak semua orang yang pernah ditolong oleh Sente bekerja di pabrik rokok barunya.

#### Adegan 16 – Pabrik rokok milik Suta

Semua orang tengah bekerja. Ibu Sun datang kepada Suta. Ia meminta Suta mencabut laporannya kepada polisi terkait penggelapan uang yang telah Sun lakukan. Suta bersedia melakukannya dengan syarat Sun harus mau bekerja di pabriknya. Dengan terpaksa Sun pun bersedia. Tak berapa lama Sun diberikan jabatan tinggi dalam perusahaan karena ketekunan dan kecerdasannya.

#### Adegan 17 – Toko sente yang sudah diubah jadi kantor

Beberapa orang datang kepada Suta menanyakan keberadaan Sente. Suta tetap berkelit mengatakan bahwa ia sendiri tidak tahu. Orang-orang termasuk Sun mulai curiga dengan sikap Suta. Mereka menyeret Suta ke pengadilan dengan tuduhan menjadi dalang peristiwa hilangnya Sente.

Epilog

Seorang aktor muncul di atas panggung dan berbicara kepada penonton dengan nada minta maaf. Ia menyatakan bahwa pada awalnya cerita yang hendak dibuat adalah dongeng kemilau tetapi tidak bisa dibendung cerita berkembang menjadi lain. Ia menghantarkan pesan moral dari kisah Shen Te dan melemparkan beberapa pertanyaan reflektif kepada penonton.

Adegan 18 - Jembatan

Dewa-dewa datang menemui Wang di dalam mimpi. Wang menceritakan kepada para dewa bahwa Suta telah merampas semua milik Sente dan membuang Sente entah kemana. Para dewa merasa kecewa karena Sente adalah salah satu dari sekian banyak orang di dunia yang mereka cari.

Adegan 19 – Pengadilan

Dewa-dewa datang ke pengadilan sebagai hakim. Beberapa orang memberikan kesaksian atas kekejian Suta dan beberapa diantaranya melakukan pembelaan. Suta meminta semua orang keluar dari ruangan supaya ia dapat memberikan pengakuan kepada para hakim. Suta membongkar jati dirinya, bahwa sebenarnya Suta dan Sente adalah satu orang yang sama. Para dewa mengambil keputusan baik Suta dan Sente tidak bersalah dan meminta Sente terus melakukan kebaikan dengan caranya. Dewa-dewa pergi kembali ke kayangan.

Epilog

Seorang pemain muncul di depan layar dan bicara pada penonton dengan nada minta maaf. Ia menyatakan bahwa pada awalnya cerita yang hendak dibuat adalah dongeng kemilau tetapi tidak bisa dibendung cerita berkembang menjadi lain. Ia menghantarkan beberapa garis besar pesan moral dari kisah Sente dan melemparkan beberapa pertanyaan reflektif kepada penonton.

**Tabel 2: Persamaan Tokoh Utama**

Karakter	<i>Der Gute Mensch von Sezuan</i> karya Bertolt Brecht		<i>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu</i> karya Nano Riantiarno	
	Halaman	Tokoh: Shen Te	Halaman	Tokoh Sente
Dualisme dengan karakter yang saling bertentangan.	639	Shen Te: <i>Ja, ich bin es. Shui Ta und Shen Te, ich bin beides. Euer einstiger Befehl Gut zu sein und doch zu leben. Zerriß mich wie ein Blitz in zwei Hälften.</i>	98	Sente: Ya. Inilah aku Sente dan Suta Aku adalah keduanya Perintahmu, agar tetap jadi orang baik tak sanggup lagi kupertahankan. Petir membelahku menjadi dua.....
Ragu-ragu atas kebaikan di dalam diri	598	Shen Te: <i>“ Halt, Erleuchte, ich bin gar nicht sicher, daß ich gut bin. Ich möchte es wohl sein, nur, wie soll ich meine Miete bezahlen? So will ich es euch den gestehen: ich verkaufe mich, um leben zu können, aber selbst damit kann ich mich nicht durchbringen, da es so viele gibt, die dies tun müssen. Ich bin zu allem bereit, aber wer ist das nicht? Freilich würde ich glücklich sein, die Gebote halten zu können der Kindesliebe und der Wahrhaftigkeit. Nicht begehren meines Nächsten Haus, ware mir eine Freunde, und einem Mann anhängen in Treue, ware mir angenehm. Auch ich möchte aus keimen meinen Nutzen sehen und den Hilflosen nicht berauben. Aber wie soll ich dies alles? Selbst wenn ich einige Gebote nicht halte, kann ich kaum durchkommen”</i> .	9	Sente: Tunggu dulu, Pak. Saya samasekali tidak yakin, saya ini baik. Tentu, saya ingin menjadi orang baik, tapi bagaimana caranya membayar sewa rumah? Pak, saya, menjual diri supaya bisa hidup. Meski begitu, pendapatan tidak pernah cukup, karena saingan bukan main banyaknya, sedangkan langganan semakin sedikit. Saya rela mengerjakan apa saja, asal bisa jadi orang baik. Tapi bagaimana caranya? Perut yang kosong tidak sanggup memaksa kepala untuk berpikir. Tentu, saya juga taat pada perintah-perintah Tuhan: agar menghormati orang tua dan mengikuti kebenaran. Saya ....

Altruisme (perhatian terhadap kesejahteraan orang lain tanpa memperhatikan diri sendiri)	600	<p><i>Die Frau:</i>  <i>“Sie kann nicht nein sagen! Du bist zu gut, Shen Te. Wenn du deinen Laden behalten willst, mußt du die eine oder andere Bitte abschlagen können.”</i></p>	13	<p>Perempuan Tua:          Dia tidak pernah bisa bilang tidak. Kamu terlalu baik Sente.....</p>
Ragu-ragu ketika mengambil keputusan	619	<p>Shen Te:  <i>Sun, mein Vetter und Herr Shu Fu sind übereingekommen, daß ich Herrn Shu Du Ideen anhöre.....</i>  <i>Mein Vetter ist gegen unsere Beziehung.</i></p> <p>Yang Sun:  <i>Und du bist einverstanden?</i></p> <p>Shen Te:  <i>Ja</i></p> <p>Yang Sun:  <i>Haben sie dir gesagt, ich bin ein schlechter Mensch?</i>          .....</p> <p>Yang Sun:  <i>Einem Mann, denn du nicht liebst!</i></p>	60	<p>Sente:          Sun, Tuan Sufu dan sepupuku sudah sepakat, aku harus menerima usulnya mengenai cara-cara menolong orang miskin di kawasan ini. (PERLAHAN) Sepupuku tidak menyetujui hubungan kita.</p> <p>Sun:          Dan kau menurut?</p> <p>Sente:          Ya.</p> <p>Sun:          .....          Kasihan. Mereka mau mendorongmu ke mana? Ke pelaminan yang sebetulnya tidak kamu inginkan?          .....</p> <p>Sente:</p>

	<p>Shen Te: <i>Ja</i></p> <p>Yang Sun: <i>Hast du alles vergessen? Wie es regnete?</i></p> <p>Shen Te: <i>Nein</i></p> <p>Yang Sun: <i>Wie du mich vom Ast geschnitten, wie du mir Geld versprochen hast, daß ich wieder fliegen kann?</i></p> <p>Shen Te: <i>Was willst du?</i></p> <p>Yang Sun: <i>Daß du mit mir weggehst.</i></p> <p>Shen Te: <i>Herr Shu Fu, verzeihen Sie mir, ich will mit Sun weggehen.</i></p>	<p>Ya</p> <p>Sun: Apa kau sudah lupa ? Waktu hari hujan.</p> <p>Sente: Tidak.</p> <p>Sun: Waktu kamu menurunkan aku dari pohon, waktu kau memberi aku semangkuk air, waktu kau janji akan memberikan uang supaya aku bisa terbang lagi?</p> <p>Sente: Sun, apa yang kau ingini?</p> <p>Sun: Kau ikut aku!</p> <p>Sente: Tuan Sufu, maafkan, aku akan ikut Sun.</p>
--	---	--

**Tabel 3: Perbandingan Latar Tempat dan Waktu**

<b>Der Gute Mensch von Sezuan karya Bertolt Brecht</b>	<b>Tiga Dewa dan Kupu-Kupu karya Nano Riantiarno</b>
<p><b><u>Vorspiel</u></b>  <i>Eine Straße in der Hauptstadt von Sezuan.</i></p> <p><i>Es ist Abend. Wang, der Wasserverkäufer, stellt sich dem Publikum vor.</i></p> <p><b><u>Szene 1</u></b>  <i>Ein kleiner Tabakladen.</i>  <i>Der Laden ist nich ganz eingerichtet und noch nich eröffnet.</i></p> <p><i>Shen Te zum Publikum:</i>  <i>Drei Tage ist es her, seit die Götter weggezogen sind.....</i></p> <p><i>Shen Te:</i>  <i>Guten Tag, Frau Shin</i></p> <p><b><u>Zwischenspiel 1</u></b>  <i>Unter einer Brücke</i>  <i>Am Fluß kauert der Wasserverkäufer.</i></p> <p><i>Wang:</i>  <i>Alles ruhig. Seit vier Tagen verberge ich mich jetzt schon.....</i></p>	<p><b><u>Adegan 1</u></b>  Gerbang kota miskin. Malam</p> <p><b><u>Adegan 2</u></b>  Sebuah tempat. Malam</p> <p><b><u>Adegan 3</u></b>  Gubuk-gubuk dekat rumah Sente. Malam</p> <p><b><u>Adegan 4</u></b>  Toko tembakau. Malam</p> <p><b><u>Adegan 5</u></b>  Kolong jembatan. Malam.</p> <p><b><u>Adegan 6</u></b>  Toko tembakau Sente. Pagi.</p> <p><b><u>Adegan 7</u></b>  Taman di dalam kota. Malam.</p> <p><b><u>Adegan 8</u></b>  Taman di dalam kota. Malam.</p>



**Szene 2**

*Der Tabakladen.*

*Überall schlafende Leute. Die Lampe brennt noch. Es Klopft*

*Der Neffe:*

*Sie holt wohl Frühstück. Der Herr Vetter bezahlt es!*

**Szene 3**

*Abend im Stadtpark.*

*Die Junge:*

*Guten Abend, junger Herr, Kommst du mit, Süßer?*

**Zwischenspiel 2**

*Wangs Nachtlager in einem Kanalrohr*

*Der Wasserverkäufer schläft....*

**Szene 4**

*Platz vor Shen Te's Tabakladen.*

*Eine Barbierstube, ein Teppichgeschäft und Shen Te's Tabakladen.*

*Es ist Morgen.....*

**Zwischenspiel 3**

*Vor dem Vorhang*

*Shen Te tritt auf, in dem Händen die Maske und den Anzug des Shui Ta....*

**Adegan 9**

Tempat tinggal tukang air di kolong jembatan. Malam.

**Adegan 10**

Kawasan di sekitar toko Sente. Pagi.

**Adegan 11**

Peralihan karakter Sente ke Suta. Dewa-dewa dengan diam, memperhatikan dari langit.

**Adegan 12**

Toko Sente. Pagi.

**Adegan 13**

Sebuah restoran murahan di luar kota. Malam.

**Adegan 14**

Suatu tempat, pada Suatu Waktu.

Dewa 1: Di mana kita sekarang?

Dewa 2: Palestina.

**Adegan 15**

Luar toko Sente. Pagi.

**Adegan 16**

Pabrik rokok milik Suta. Pagi.

**Szene 5**

*Der Tabakladen*

*Hinter dem Ladentisch sitzt Shui Ta und liest die Zeitung. Er beachtet nicht im geringsten die Shin, die aufwischt und dabai redet.*

*Die Hausbesitzerin:*

*Guten Tag, Herr Shui Ta.....*

**Zwischenspiel 4**

*Shen Te, im Hochzeitsschmuck auf dem Weg zur Hochzeit, wendet sich an das Publikum.*

**Szene 6**

*Nebenzimmer eines billigen Restaurant in der Vorstadt.*

**Zwischenspiel 5**

*Wangs Nachtlager*

*Wieder erscheinen dem Wasserverkäufer im Traum die Götter. Er ist über einem großen Buch eingeschlafen.*

**Szene 7**

*Hof hinter Shen Te's Tabakladen.*

*Wang:*

*Guten Tag, Herr Shui Ta.....*

**Adegan 17**

*Toko Sente yang sudah diubah menjadi kantor. Pagi.*

**Adegan 18**

*Kolong Jembatan. Malam.*

**Adegan 19**

*Pengadilan. Pagi.*

**Epilogus**

*Seorang aktor muncul dan bicara kepada penonton.....*

**Zwischenspiel 6***Wangs Nachtlager**...Im Traum teilt der Wasserverkäufer den Göttern seine Befürchtungen mit. ....***Szene 8***Shui Ta's Tabakfabrik**In den Baracken des Herrn Shu Fu hat Shui Ta eine kleine Tabakfabrik eingerichtet.....**Frau Yang:**....Heute ist Sun ein ganz anderer Mensch als vor drei Monaten.***Szene 9***Shen Te's Tabakladen**Der Laden ist zu einem Kontor mit Klubsesseln und schönen Teppichen geworden. Es regnet. Shui Ta, nunmehr dick, verabschiedet das Teppichhändlerpaar. Die Shin schaut amüsiert zu. Sie ist auffallend neu gekleidet.***Zwischenspiel 7***Wangs Nachtlager**Musik. Zum letztenmal erscheinen dem Wasserverkäufer in Traum.....*

**Szene 10***Gerichtslokal.***Epilog**

Vor den Vorhang tritt ein Spieler und wendet sich entschuldigend

.....